

# TECH NOIR



***Religionsvitenskapelige perspektiver på teknologikritikk i science fiction-sjangeren.***

**Hovedfagsoppgave i religionshistorie våren 2007**

**Institutt for Kulturstudier og Orientalske Språk**

**Universitetet i Oslo**

**Solveig Skretting Vaaland**



Takk til min veileder Anne Stensvold.

Takk til Daniel, familie og venner. En spesiell takk til Åshild og Helga gode råd, oppmuntring og korrekturlesing.



# Innhold

TECH NOIR.....	1
Religionsvitenskapelige perspektiver på teknologikritikk i science fiction-sjangeren. ....	1
Innhold .....	5
Kapittel 1: Innledning.....	7
Problemstilling .....	10
Sammendrag.....	11
Kapittel 2: Forskningstradisjon .....	15
Teologisk tradisjon.....	16
Myter .....	18
Myter og arketyper .....	20
Film som myte.....	21
Myte og ideologi .....	23
Myteproblemet .....	25
Kapittel 3: Science Fiction-sjangeren.....	27
Definisjoner og teorier .....	27
Robot, kyborg og androide.....	29
Det kunstige mennesket i SF.....	30
Kapittel 4: Analysekategorier.....	33
Metodisk og teoretisk tilhørighet .....	34
Kapittel 5: Syndefall.....	39
Forførende teknologi .....	41
The Sin of Knowledge.....	43
Kapittel 6: Kristus-figurer .....	47
Kristus-figur og heltemyte .....	48
Kristus-figurer i T2.....	51
Heltemyter i T2 .....	56
Kapittel 7: Apokalypse.....	61
Definisjoner .....	61
Forestillinger om apokalypse i amerikansk kultur .....	63
Apokalypse i amerikansk populærkultur.....	64
Sekularisering av apokalypseforestillingen.....	66
Kapittel 8: De dypere strukturer i T2 .....	73
Nystrukturalisme og postmodernisme.....	74
Dikotomier i T2 .....	75
Det rasjonelle vs det emosjonelle.....	76
Kapittel 9: Mennesket vs maskin .....	79
Teknologi og fremmedgjøring .....	79
Instrumentalisme .....	83
Naturen som kilde til moral.....	84
Kapittel 10: Avslutning .....	89

Litteraturliste .....	93
Terminator 2: Judgement Day .....	96
Andre filmer .....	97
Nettsider .....	97
Sammendrag .....	99

## Kapittel 1: Innledning

(I)f you want to know what really aches a culture at any given time don't go to its art cinema, or its gritty social realist texts, but go to its science fiction.<sup>1</sup>

Tema for denne oppgaven er å undersøke teknologikritikk i science fiction-sjangeren. Men i første omgang er det en nødvendighet å avgrense feltet som skal undersøkes. Siden science fiction (heretter SF) innbefatter flere medier som bøker, filmer og tegneserier, er første avklaring at jeg i hovedsak vil ta utgangspunkt i én film – *Terminator 2: Judgement Day* (1991). Denne filmen er den midterste i rekken av tre Terminator-filmer, der den første er *The Terminator* (1984) og den siste er *Terminator 3: Rise of the Machines* (2003). Felles for disse filmene er at det er maskinene i form av kyborger og roboter som er fienden. De har alle et klart teknologikritisk utgangspunkt, da det premissleggende for alle filmene er en nært forestående apokalypse utløst av autonome maskiners angrep på menneskeheten med atombomber. Grunnen til at jeg har valgt *Terminator 2: Judgement Day* (heretter T2) som analyse materiale er at det finnes en kommunikasjon mellom menneske og maskin i denne filmen. I *The Terminator* (heretter T1) er plottet enklere. Maskinen i T1 er en endimensjonal figur – bare en maskin – og filmen er derfor ikke så egnet til å belyse hvordan SF-filmen problematiserer det organiske liv versus ”død” mekanikk. Da *Terminator 3: Rise of the Machines* kom ut etter at jeg hadde begynt å skrive på oppgaven er ikke denne filmen med i analysen. Det er allikevel verdt å bemerke at den i det hele tatt gir ett enda mer pessimistisk bilde av det teknologiske samfunnet i det henseende at maskinene faktisk bomber verden i slutten av filmen. Maskinenes angrep som man trodde at man klarte å forhindre i T2, er da blitt et faktum.

SF-sjangeren har alltid hatt et ambivalent forhold til teknologi,<sup>2</sup> og det er den mer pessimistiske siden av dette forholdet jeg skal utforske i denne oppgaven. Hva som gjør T2 interessant også fra et religionsvitenskaplig hold, er filmens innhold av kristne mytefragmenter. Det betyr ikke at filmen er en oppsamling av kristne myter, for

---

<sup>1</sup> Redmond, Sean *Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader* Wallflower, London 2004 s. x

<sup>2</sup> Clute, John og Nicholls, Peter (eds.) *The Encyclopedia of Science Fiction* Orbit, London 1999

rammefortellingen er en SF-fortelling og mediet er en tradisjonell Hollywood-film. Tilstedeværelsen av de kristne mytefragmentene er ikke synlig for andre enn dem som leter etter dem eller kjenner Bibelfortellingene godt nok til å trekke paralleller. Det er de kristne mytefragmentenes plass i en moderne film med stor publikumsappell som gjør denne filmen religionshistorisk relevant. I min oppgaven vil jeg vise hvordan religion blir tematisert i film. Dette er relevant ikke bare som en filmanalyse, men for å belyse religionens plass i vår kultur i dag.

Tittelen på oppgaven henspiller på navnet til en nattklubb, Tech Noir, i T1. Det er på dette stedet det første møtet mellom hovedpersonen i filmen, Sarah Connor, og hennes nemesis, en ond kyborg fra framtiden, finner sted. I T1 er det en kyborg spilt av Arnold Schwarzenegger som er fienden. I T2 kommer kyborgene tilbake som samme modell, også nå spilt av Schwarzenegger, men denne gang som en hjelper. I begge filmene er det trusselen maskinene utgjør som står i fokus. Maskinene er i nær framtid blitt autonome og er ute etter å kontrollere verden. Tittelen på oppgaven uttrykker det jeg mener er hovedtema i filmen, altså hvordan teknologi demoniseres. Den mørke og pessimistiske framstillingen av teknologi er fokus i denne oppgaven.

Roboter, kyborger og androider (jeg vil gjøre rede for forskjellen på robot, kyborg og androide senere i oppgaven) har blitt brukt både i litteratur og i en rekke filmer som et bilde på teknologiseringen av det moderne samfunnet. De representerer også en drøm om det guddommelige mennesket, det å opphøye seg selv til skaper og å skape i sitt eget bilde. Gjennom å beherske teknologien kan mennesket, i likhet med Gud, skape liv ut av materie. I SF-filmen *Blade Runner* (1982) er teknologien blitt så avansert at man ikke lenger kan skille menneske fra maskin, med mindre man tyr til omfattende tester. Her starter problemene når de kunstige etterlikningene vender seg mot sine skapere, og gjennom sin overlegne fysiske styrke og mentale kapasitet begynner å utgjøre en trussel mot menneskene. At teknologien slår tilbake og truer menneskets eksistensgrunnlag, er et tema som ofte uttrykkes gjennom forestillinger knyttet til roboten. SF-fortellinger som dette, knytter – det være seg i litteratur eller film – to topoi i moderne vestlig-kristen kultur sammen: menneskets skaperrolle hvor man finner assosiasjoner til den skapende Gud, og skaperverket som vender seg mot skaperen og dermed legger grunnlag for ondskap og synd.

I hovedsak er det de religiøse undertonene man finner i forestillingen om teknologi som vil utgjøre bakteppet for denne oppgaven. Gjennom roboten/kyborgene skinner ambivalensen



mennesket føler overfor teknologien igjennom. Hovedtemaet i T2 er redselen for at robotene skal utrydde menneskeheten og overta verden. I en mulig framtid har dette skjedd, og ved hjelp av tidsreiser prøver robotene og de få gjenlevende menneskene, nå opprørere, å utkjempe det avgjørende slaget i fortiden. Handlingen i T2 starter med at en robot reiser her tilbake i tid for å drepe opprørslederen John Connor mens han ennå er barn. Opprørerne sender på sin side en omprogrammert kyborg (T-800) for å beskytte ham. Sammen klarer John Connor, hans mor Sarah Connor og T-800 å vinne over fienden. I et komplisert nettverk av gjensidig avhengige hendelser i fortid og fremtid, knytter handlingen i filmen an til det kristne mytologiske univers. Man finner blant annet apokalyptiske forestillinger, Kristus-figurer, kunnskapstørst, kamp mellom det gode og det onde, og spekulasjoner om menneskets natur og dets skaperevne.

T2 er en film som er fascinerende både når det gjelder form og innhold. Da filmen kom i 1991 var det den til da dyreste filmen som var blitt laget.<sup>3</sup> Det er lagt stor vekt på at effektene og robotene/kyborgene er fremstilt så realistisk så mulig. Filmen ble en suksess og vant en rekke priser i 1992, deriblant fire Oscars (den ene av dem for beste spsialeffekter).<sup>4</sup> Da filmen kom var spsialeffektene nyskapende og man ser at det er lagt mye arbeid i å få de fantastiske elementene til å virke troverdige. Robotene fra framtiden blir da også ekstra skremmende. De er ikke skranglete blikkbokser, men høyteknologiske mekanismer, hvor et avanserte ytre gjenspeiler en høyt utviklet kunstig intelligens. I T1 er fienden en kyborg med skjellett av metall dekket av et organisk hudlag. I T2 får den nå omprogrammerte kyborgen også selskap av en mer avansert robot. Denne består av flytende metall som kan etterligne andre gjenstander som er av omtrent samme størrelse, i tillegg til å kunne innta menneskeform. Den kan imitere gjenstander og mennesker den kommer i fysisk kontakt med.

T2s avanserte spsialeffekter kompletteres også av et mer komplekst innhold enn T1. Rollefigurene er dypere, og til og med maskinene får flere dimensjoner. I T1 er det få nyanser i hvordan teknologien blir framstilt som representert av kyborgen. Kyborgen er og blir fremmed gjennom hele filmen, og den er noe fullstendig annerledes enn mennesket. I T2 blir to maskiner sendt tilbake i tid, der en av dem er fienden og den andre er en hjelper. Dette gjør at filmen er mer kompleks i forhold til hvordan teknologien blir framstilt. I tillegg finner vi i T2 en dialog mellom mennesket og maskin som belyser relasjonen i mye større grad. I T1 er

---

<sup>3</sup> Rushing, Janice Hocker og Frentz, Thomas S. *Projecting the Shadow: The Cyborg in American Film* The University of Chicago Press, Chicago 1995 s. 183 (heretter *Projecting the Shadow*)

<sup>4</sup> Internet Movie Data Base <http://www.imdb.com>

kyborgen bare framstilt som en drapsmaskin, mens i T2 er det også fokus på hvordan den tenker og opererer. Her blir kyborgen i større grad en gjenpeiling av mennesket i det teknologiske samfunnet. Man kan i en helt annen grad se seg selv i det fremmede.

Hovedtemaet i *Terminator 2: Judgement Day* er kampen mellom menneske og maskin. I begynnelsen av filmen introduseres vi for en mulig framtid der maskinene har tatt over verden. Store deler av menneskeheten er utryddet, og de få gjenlevende er enten maskinenes slaver eller opprørere som kjemper en frigjøringskamp mot maskinene. Det er i denne framtiden at utgangspunktet for filmen ligger. Handlingen i T2 foregår i vår nåtid. Maskinene har utviklet en måte å reise i tid på, og de reiser tilbake i tid for å løse fremtidens problemer.

## **Problemstilling**

Det finnes ulike tilnærmingsmåter til analyse av religion i film. Hva dette forskningsområdet innebærer vil jeg gjøre rede for gjennom en presentasjon av forskningstradisjonen. Mitt utgangspunkt er studier som i hovedsak er gjort på populærkulturelle amerikanske filmer, først og fremst fra boken *Screening the Sacred: religion, myth, and ideology in popular American film*.<sup>5</sup> Boken er en samling av studier av religion i film, og redaktørene Joel W. Martin og Conrad E. Ostwalt Jr. kategoriserer de ulike tilnærmingsmåtene som brukes her. Etter en presentasjon av forskningstradisjonen, vil jeg foreta en analyse på bakgrunn av forskjellige tilnærmingsmåter, og bruke dette til å si noe om hvilket verdensbilde en SF-film som T2 kommuniserer og hvordan den formulerer sin teknologikritikk.

Grunnen til at jeg valgte en SF-film som analysemateriale, er måten denne sjangeren gir innblikk i vår egen samtid på. Gjennom å sette handlinger og episoder inn i en fremmed kontekst, kan man tydeliggjøre fenomener hos oss selv. Det er kan være fenomener som vi tar som en selvfølge eller ikke klarer å skjelne med mindre de trer ut av sitt vante miljø. Man ser ting i et nytt lys. Derfor er SF-sjangeren godt egnet til samfunnskritikk. Det er i tillegg en sjanger som gir rom for å prøve ut ulike konsekvenser av dagens handlemåter. Man kan skape scenarier som viser resultatet av samfunnsutviklingen. Et mye brukt tema er atombomben og frykten for en storstilt atomkrig. Man kan således se SF-filmen i en vestlig samtidskontekst og som et uttrykk for et ambivalent forhold til den teknologiske utviklingen. Både miljøspørsmål som global oppvarming og bakteriologisk og kjemiske krigføring er fenomener som dagens

---

<sup>5</sup> Martin, Joel W. and Ostwalt Jr., Conrad Eugene (eds.) *Screening the sacred: religion, myth, and ideology in popular American film* Boulder, Colo.: Westview Press 1995 (heretter *Screening the Sacred*)

mennesker har i underbevisstheden: Vil menneskeheten selv komme til å forårsake sin egen undergang?

Det er et for stort tema å ta for meg teknologikritikk i SF-filmer generelt. Jeg har derfor valgt ut bare én film å analysere i denne oppgaven. Siden T2 er en film som tydelig kommuniserer mistro til teknologi, er den aktuell for den problemstillingen jeg har formulert.

Hvilket budskap formidles gjennom teknologikritikken i T2? Er det en nytolkning av kristne forestillinger om verdens undergang eller en dyster kritikk av det moderne samfunnet?

## **Sammendrag**

Det kan være oppklarende og først gi en kort oppsummering av hva som skjedde i T1. I T1 sender maskinene en terminator tilbake i tid for å drepe Sarah Connor, John Connors mor, slik at John ikke vil bli født. "Terminator" er en betegnelse på menneskelignende kyborger maskinene bruker for å infiltrere og drepe opprørere i framtiden. John skjønner hva som skjer, og sender da en av sine soldater, Kyle Reese, tilbake i tid for å beskytte Sarah. En av de logiske finurlighetene i filmene er at Kyle ender med å bli John Connors far. Kyle og Sarah klarer å tilintetgjøre terminatoren, men en arm og en mikrochip blir liggende igjen etter kampen. I T2 får vi vite at disse gjenstandene er blitt tatt hånd om av Cyberdyne Systems, en bedrift som utvikler avansert datateknologi. Cyberdyne Systems hemmeligholder disse funnene overfor omverdenen. Det er her teknologien som vil forårsake verdens ødeleggelse blir utviklet. Forskerne i Cyberdyne Systems bruker terminatorens arm og mikrochip (det er denne som er terminatorens "hjerne") som utgangspunkt for sin forskning, siden teknologien som er brukt her er uendelig mye mer avansert enn noe de har vært borti før.

I løpet av T2 får vi vite hvordan det gikk til at maskinene i framtiden får bevissthet og vender seg mot menneskene. Teknologien som utvikles hos Cyberdyne Systems blir senere brukt i et militært datanettverk der målet er å skape et nettverk som kan ta viktige avgjørelser i en krigssituasjon. Dette avanserte prosjektet med navnet Skynet, får etter hvert en selvstendig bevissthet og vender seg mot sine skapere menneskene. Gjennom sin kontroll over det militære finner den mulighet til å starte en atomkrig som utrydder store deler av menneskeheten. Etter krigen er over er det lett å ta kontroll over de få overlevende. Men en av dem er John Connor, og han blir lederen for menneskenes motstandsbevegelse. Men dette har altså skjedd i en mulig framtid, og det er i filmens nåtid hovedparten av handlingen i T2 utspiller seg. At verden i framtiden er blitt lagt i ruiner av atombomber, får vi bare se korte

klipp fra. Dette fungerer mer som en ramme for fortellingen. Og det er jo fra denne framtiden at maskinene som prøver å ta livet av både John og Sarah kommer fra.

I T2 sender igjen maskinene en robot tilbake i tid, denne gangen for å drepe John Connor mens han ennå er ung. I T1 sender John Connor opprørssoldaten Kyle for å beskytte sin mor Sarah, men i T2 har han fanget og omprogrammert en kyborg, T-800, som han sender tilbake i tid. T-800 er av samme type som kyborgene maskinene sendte i T1 for å drepe Sarah, men denne gangen er den programmert til å beskytte og adlyde den unge Johns ordre. Roboten som i denne filmen er sendt av maskinene for å drepe John er en mer avansert robot laget av flytende metall. Den kan etterligne det meste som er av omtrent samme størrelse som han selv, både personer og gjenstander. (Han er en modell T-1000, avansert prototype.)

T2 starter med en scene i "framtiden". Resten av fortellingen foregår i vår nåtid. Her møter vi John som bor hos fosterforeldrene Tod og Janelle. Han ble plassert der etter at moren prøvde å sprengte Cyberdyne Systems i luften, i et forsøk på å stoppe den forestående atomkrigen. Dette får vi vite da John forteller kameraten sin om sin gale mor, Sarah. Hun er lagt inn på lukket avdeling med høy sikkerhet på psykiatrisk sykehus. Johns oppvekst har vært preget av hans framtidige rolle som opprørsleder. Først og fremst har Sarah har gjort alt for å lære John mest mulig om krigføring, for eksempel har hun sørget for at deler av hans oppvekst skjer i Nicaragua blant geriljaen. Når hans mor blir stemplet som gal blir hans verden lagt i grus. Han tror at alt det moren har fortalt og lært ham bare er oppspinn. Men han får igjen tiltro til moren da han møter roboten og kyborgene fra framtiden.

De to maskinene ankommer nåtiden noenlunde samtidig. Det er om å gjøre å finne barnet John først, og det gjør de i en spillehall der John og kameraten spiller dataspill. John prøver å stikke av mens de to fra framtiden kjemper mot hverandre. Jakten blir fort tatt opp igjen av T-1000 som vinner slåsskampen med Johns beskytter, T-800. Men T-800 kommer seg på beina igjen etter slåsskampen og klarer å redde John i siste liten fra å bli kjørt over av en lastebil som T-1000 har kapret.

På sykehuset prøver Sarah Connor å overbevise sine psykologer om at hun ikke lenger tror på det hun tidligere har fortalt om kyborgene fra framtiden og den nært forestående atomkrigen. Hun vet at John er i fare og er nødt til å komme seg ut for å beskytte ham. Hun har tidligere prøvd å rømme og er plassert på en avdeling med høy sikkerhet. Da hun får besøk av politiet som spør om hennes kjennskap til T-800 og viser henne bilder der han er tilbake, blir

situasjonen prekær. Hun tror at han er den samme som prøvde og drepe henne siden han ser identisk ut. Det hun ikke vet er at denne kyborggen er omprogrammert av John i framtiden og er her for å beskytte den unge John. John får vite at roboten som prøver å drepe ham antakeligvis er på vei til Sarah i den tro at John vil dukke opp der før eller siden. John kommanderer T-800 til å hjelpe han med å redde moren selv om T-800 gjør John oppmerksom at dette er taktisk farlig.

Etter mye spenning på sykehuset unnslipper John, Sarah og T-800 den onde T-1000, og kjører mot sør der Sarah har noen venner som oppbevarer våpen for henne. Mens de er der stikker plutselig Sarah av. John og T-800 finner imidlertid snart ut at planen hennes er å drepe den hovedansvarlige for Skynet-prosjektet, Miles Dyson, før han får utviklet den farlige datateknologien. John og T-800 drar etter for å stoppe henne. De klarer å avverge drapet, og får i stedet Dyson til å gå med på å ødelegge alt sitt arbeide, og gjenstandene dette arbeidet er basert på – armen og mikrochipen. Han liker ikke tanken på å stå som ansvarlig for tre milliarder menneskers død, og drar derfor sammen med John, Sarah og T-800 til Cyberdyne Systems sine bygninger.

I forsøket på å komme seg inn blir de oppdaget. Alarmen går, og snart er hele politistyrken samlet utenfor bygningene. T-800 holder politiet unna ved å skyte eksplosiver på bilene deres fra et vindu i bygningen. John og Dyson henter armen og mikrochipen, mens Sarah plasserer sprengstoff rundt omkring i lokalene. Politiet klarer til slutt å komme seg inn i bygningen. Dyson blir skutt av politiet og er dødelig såret. Det er allikevel han som klarer å sprengte Cyberdyne Systems sine lokaler og seg selv i lufta mens de andre tre kommer seg unna. T-1000 har nå også kommet til åstedet og følger etter bilen med John, Sarah og T-800 i et politihelikopter. Etter biljakt, mange eksplosjoner og voldelige episoder klarer gjengen å tilintetgjøre T-1000. De siste kampscenene foregår på et smelteverk, og T-1000 faller til slutt ned i et brennende metallbad der han smelter. Filmen ender med at også T-800 senkes ned i det flytende metallet og blir tilintetgjort.



## Kapittel 2: Forskningstradisjon

Jeg vil i første omgang presentere noen ulike typer tilnæringsmåter til analyse av religion i film. Generelt gjelder det at man analyserer film gjennom å ta i bruk begreper, analyseredskaper, teorier og metoder som tradisjonelt tilhører religionsstudiet og teologi. Fra et teologisk ståsted kan man undersøke hvordan en film knytter an til teologiske temaer eller se hvordan fortellinger fra Bibelen blir gjenfortalt i et annet medium. Videre kan man fra et bredere religionsvitenskaplig ståsted undersøke religiøse temaer og religiøs symbolikk i film. Begrepet myte blir mye brukt innen området, men i varierende betydning. Dette begrepet vil jeg komme nærmere inn på senere i kapittelet. Å undersøke religion i film er et relativt nytt område. Selv om det har forekommet enkelte studier som tar for seg temaet tidligere, er det først på 80-tallet at man får øynene opp for teologiske og religiøse temaer i film generelt:

If film criticism has ignored religion and religious studies, religious studies has given little attention to popular film and film studies. It was not until the 1980s that the largest professional association of scholars of religion, the American Academy of Religion, included in its annual convention a forum on religion and film.<sup>6</sup>

Det er spesielt forskere innen teologi som har beskjeftiget seg med analyse av religion i film. Det er først i nyere tid man har begynt å se på religion i film generelt, og ikke bare ut ifra et teologisk perspektiv. Det er blitt gjort forsøk på å kategorisere forskjellige framgangsmåtene for å få oversikt over feltet. Boken *Screening the Sacred* som kom ut i 1995 var en av de første innen området som så på religion i film generelt. De gjør et forsøk på å kategorisere forskjellige tilnæringsmåter til analyse av religion i film. Kategoriene som de velger å bruke er teologisk, mytologisk og ideologisk filmkritikk. Redaktørene av *Screening the Sacred*, Martin og Ostwalt Jr., framhever at de forskjellige tilnæringsmåtene ikke må oppfattes som fastlagte rammer for analyse, men at de er løse kategoriseringer. For min del er de nyttige for å kunne plassere meg teoretisk i forhold til tidligere forskning. I tillegg til å kategorisere og systematisere forskjellige tilnæringsmåter, utvider Martin og Ostwalt Jr. også perspektivet på hva religion i film kan være. De går ut over den teologisk rammen og ser religion knyttet

---

<sup>6</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 3

til myter og ideologier. Dette er et skritt videre i forhold til et rent teologisk ståsted. Siden det ikke finnes noen utarbeidet norm for hvordan man kan analysere religion i film, er det et av målene til Martin og Ostwalt Jr. å legge et grunnlag for videre arbeid innen området. Ifølge Martin og Ostwalt Jr. er det forsket svært lite på religion i film. Innen filmstudiet har man kritisert film fra et sekulært ståsted, man har kritisert film ut ifra ideologiske perspektiver som for eksempel feminisme, marxisme og lignende.<sup>7</sup>

Et annet forsøk på å fremme studiet av religion i film er det elektroniske tidsskrift , *Journal of Religion and Film*, som ble opprettet i 1997. Tidsskriftet "examines the description, critique, and embodiment of religion in film."<sup>8</sup> *Journal of Religion and Film* er tilknyttet Universitetet i Nebraska, Omaha, Avdeling for filosofi og religion. Her finner man for eksempel analyser av enkeltfilmer og artikler om selve forskningsområdet. Religion defineres i vide termer: "It is the living of values constructed in a dialog between an individual and a culture. A particular worldview is received, adjusted, reapplied, and lived by the individual."<sup>9</sup> Og de tar også med et vidt spekter av filmer da de

(...) will consider not only films that explicitly highlight traditional religious images and themes. Although there will be analysis of films that consider such religious themes as sacred space, sacred times, savior-figures, images of god(s), and battles between good and evil, there also will be investigation of notions and assumptions that underlie everyday, "secular," human talk and action.<sup>10</sup>

## ***Teologisk tradisjon***

Teologisk filmkritikk analyserer film på bakgrunn av religiøse forestillinger innen den kristne tradisjonen. Man ser på den narrative strukturen og symbolbruk i filmen, og prøver å lete fram paralleller til kristendommen. Som sammenligningsgrunnlag bruker man hellige skrifter og tradisjonelle teologiske temaer. Eksempler på hva man kan undersøke: Filmer som gjenforteller en historie fra Bibelen, filmer som formidler et eksplisitt religiøst budskap, filmer som inneholder temaer som kan skape religiøs debatt, filmer som handler om personer som kan sammenlignes med Bibelske karakterer, filmer som inneholder episoder som kan sammenlignes med episoder i Bibelen.

---

<sup>7</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 2

<sup>8</sup> Journal of Religion and Film: <http://www.unomaha.edu/jrf/>

<sup>9</sup> Journal of Religion and Film: <http://www.unomaha.edu/jrf/purpose.htm>

<sup>10</sup> Journal of Religion and Film: <http://www.unomaha.edu/jrf/purpose.htm>



Interessefeltet for denne type analyse har utvidet seg fra å bare omfatte filmer med åpenbar religiøs tematikk og europeiske og/eller høykulturelle filmer til også å omfatte populærkulturelle filmer. Man har tidligere vært i den tro at bare høykulturelle filmer kunne "suggest the depth of religious mystery".<sup>11</sup> Et eksempel er teologen John R. May som i *Image and Likeness: Religious Visions in American Film Classics*<sup>12</sup> er opptatt av filmenes etiske verdi, og ser filmkritikk som nødvendig for å skille mellom moralsk akseptable og forkastelige filmer. Det er ifølge ham viktig å kunne rettlede filmpublikum til å kunne skjelne mellom moralsk sett bra og dårlige filmer, fordi dette mediet har stor påvirkningskraft. May mener at man ikke må undervurdere filmenes innflytelse: "(F)ilms may finally have become the most potent vehicle of teachers and parents for imparting the values of our heritage."<sup>13</sup> De amerikanske teologene Marsh og Ortiz har i *Explorations in theology and film: movies and meanings*<sup>14</sup> et annet utgangspunkt. De er opptatt av hvordan man kan bruke film til å få i gang teologiske diskusjoner og debatter om kristne verdier.<sup>15</sup> Her blir også populærkulturelle filmer inkludert i analyse materialet.

Hovedfokuset i *Screening Scripture: Intertextual Connections Between Scripture and Film*<sup>16</sup> er hvordan Bibelen blir omskrevet i populærkulturelle filmer. Redaktørene av boken, George Aichele og Richard Walsh, ser på filmene som formidlere av Bibelens historier, der disse historiene er satt inn i en annen kontekst. Filmene setter Bibelens tekster inn i en ny sammenheng, noe som bidrar til at man kan se fortellingene i et nytt lys påpeker Aichele og Walsh i innledingen.<sup>17</sup> Men det er ikke bare Bibelens historier i seg selv som sees som interessante. Man kan også lære mye om det samfunnet som gjenforteller historiene og får dem til å passe inn i en ny tid: "(T)hese contemporary rewritings of the Bible produce commentaries on the biblical stories and on the culture that produces and consumes both the Scripture and the movie".<sup>18</sup>

Vi kan sette boken *Screening Scripture* i forlengelsen av en kristen kommentartradisjon. De er åpne for ulike tolkninger av Bibelen, og de vil ikke hevde at det bare er en sann lesning av

---

<sup>11</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 3

<sup>12</sup> May, John R. (ed.) *Image & likeness: religious visions in American film classics*, New York:Paulist Press, 1992

<sup>13</sup> May 1992: 3

<sup>14</sup> Marsh, Clive and Ortiz, Gaye (eds.) *Explorations in theology and film: movies and meaning*, Malden, Mass.: Blackwell, 1997

<sup>15</sup> Marsh og Ortiz 1997: 2

<sup>16</sup> Aichele, George og Walsh, Richard (eds.) *Screening Scripture: Intertextual Connections Between Scripture and Film*, Trinity Press International, Harrisburg, Pennsylvania 2002, (heretter *Screening Scripture*)

<sup>17</sup> Aichele og Walsh 2002: vii

<sup>18</sup> Aichele og Walsh 2002: viii

teksten. Men de går til studiet med et teologisk utgangspunkt der de er opptatt av å finne ny innsikt og kunnskap om sin tro. Disse teologiske studiene av film er opptatt av en konversasjon mellom filmen og Bibelen: "We hope that these conversations will open new insights into ancient Scriptures while providing cross-cultural illumination of popular film and contemporary culture"<sup>19</sup>

Martin og Ostwalt Jr. i *Screening the Sacred* fokuserer også på hvordan filmen formidler religiøs mening. Hensikten med teologisk filmkritikk er å undersøke hvordan klassiske religiøse spørsmål og tema uttrykkes på film.<sup>20</sup> Det er et viktig poeng å se på hvordan "the film communicates religious meanings, even to those viewers unfamiliar with specific religious texts and traditions. Theological critics should show us how films function theologically; that is, encourage viewers to ask ultimate questions."<sup>21</sup> Her ser vi at teologisk innfallsvinkel kan ta for seg et bredt område av fenomener. Men det blir litt flytende og uklart hva som kan defineres som religiøs mening.

## **Myter**

Myth is everything and nothing at the same time. It is *the* true story or a false one, revelation or deception, sacred or vulgar, real or fictional, symbol or tool, archetype or stereotype. It is either strongly structured and logical or emotional and pre-logical, traditional and primitive or part of contemporary ideology.<sup>22</sup>

Slik åpner religionsforskeren Ivan Strenski i *Four theories of myth in twentieth-century history*. Han hevder at "myte" er noe myteteoretikere "skjærer til", ikke noe som finnes i seg selv.

I *Nytt blikk på religion: Studiet av religion i dag*<sup>23</sup> hevder Ingvild Sælid Gilhus og Lisbeth Mikaelsson at myte i dagligspråket ofte brukes om forestillinger som oppfattes som falske og uverifiserte. Den kan betegne en utbredt illusjon, fordom eller stereotypi.<sup>24</sup> Dette setter Gilhus

---

<sup>19</sup> Aichele og Walsh 2002: ix

<sup>20</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 13

<sup>21</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 15

<sup>22</sup> Strenski, Ivan *Four theories of myth in twentieth-century history: Cassirer, Eliade, Levi-Strauss and Malinowski* The Macmillan Press, Houndmills 1989

<sup>23</sup> Gilhus, Ingvild Sælid og Mikaelsson, Lisbeth *Nytt blikk på religion: Studiet av religion i dag*, Pax Forlag A/S, Oslo 2001

<sup>24</sup> Gilhus og Mikaelson 2001: 102

og Mikaelsson i motsetning til hvordan begrepet blir brukt innen religionsvitenskapen. Her referer mytebegrepet til ”såkalte sanne og hellige historier (...) om guder og makter.”<sup>25</sup>

Ifølge Gilhus og Mikaelsson bruker representanter for kristendommen sjelden begrepet myte om sine egne fortellinger og åpenbaringstradisjoner. Dette henger sammen at mytebegrepet ofte assosieres med usanne og falske forestillinger, mener de. Dette gjenspeiles innenfor teologisk filmkritikk, der man ikke finner begrepet myte brukt om fortellinger fra kristendommen. Innenfor teologiske filmtolkning har man også en tendens til å sette likhetstegn mellom religion og enten kristendom eller jødedom. Ifølge Martin og Ostwalt Jr. er det dermed mange andre religiøse fenomener som ikke vil bli tatt i betraktning hvis man bare analyserer film ut ifra et teologisk perspektiv.<sup>26</sup> Martin og Ostwalt Jr. har derfor laget en egen kategori for filmkritikk som omfatter det som faller utenom teologiske temaer. *Screening the Sacred* baserer seg på en religionsdefinisjon der religion sees som en universell menneskelig aktivitet. Religionen manifesterer seg i forskjellige former som for eksempel myter:

Myth consists of stories that provide human communities with grounding prototypes, models for life, reports of foundational realities, and dramatic presentations of fundamental values: Myth reveals a culture's bedrock assumptions and aspirations.<sup>27</sup>

I tillegg gir Martin og Ostwalt Jr. en fruktbar mytedefinisjon:

Myths narrate an encounter with the mysterious unknown, with terrifying or awe-inspiring or enchanting otherness. They do so by describing a sacred space and time, by portraying the quest of a hero, and by probing universal problems of human existence and belief.”<sup>28</sup>

Overført til filmkritikken innebærer dette at man gir oppmerksomhet til de elementer i filmen som formidler dette møte med det mystiske ukjente. Spesielt SF-sjangeren er ifølge Martin og Ostwalt Jr. ideell til å formidle mytiske temaer, fordi SF i likhet med religion, er orientert mot det ukjente. Med utgangspunkt i Martin og Ostwalt Jr. sin mytedefinisjon kan man se hvordan filmen blir ladet med mytologisk-religiøs mening. Ifølge Martin og Ostwalt Jr. kan dette føre

---

<sup>25</sup> Gilhus og Mikaelson 2001: 102

<sup>26</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 6

<sup>27</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 6

<sup>28</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 68

til at "deeper levels of significance may become visible as a result of the encounter with the mystery."<sup>29</sup> Analysemetoden kaller de mytologisk filmkritikk.

## Myter og arketyper

I *Screening the Sacred* blir begrepene mytologi og arketyper nært knyttet sammen. Det er tydelig at Martin og Ostwalt Jr. har hentet inspirasjon fra teoretikere som C.G. Jung, Mircea Eliade og Joseph Campbell. Mytologisk filmkritikk tar utgangspunkt i at man kan analysere film ut ifra arketypiske forestillinger: "(F)ilm and religion intersect when films function mythically and provide access to universal truths."<sup>30</sup> Det finnes elementer i visse filmer som setter oss i forbindelse med universelle følelser og reaksjoner, og det er disse elementene Martin og Ostwalt Jr. ønsker å belyse.<sup>31</sup> I mytologisk filmkritikk er man opptatt av hellig tid og hellig rom som blir manifestert i filmen. Man ser film som et medium der man kommer i kontakt med noe som er helt annerledes fra vår virkelige verden. Det er universelle mytiske forestillinger som gjør at man kan finne religiøs mening i en film, hevder de. Mytologisk innfallsvinkel til analyse av film baserer seg med andre ord på en jungiansk religiøsitet hvor "films have a distinct relationship to archetypes (universal symbols) in such a way as to communicate them to modern audiences in a meaningful way."<sup>32</sup>

Man finner samme type terminologi igjen i andre filmanalyser inspirert av Jungs teorier. I *Jungian Reflections within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes*<sup>33</sup> utgjør Jungs teorier bakteppet for analysene som setter fokus på hvordan forestillinger i film kan settes i sammenheng med universelle arketyper. Her er ikke det religiøse aspektet vi finner i mytologisk filmkritikk tilstedeværende, men det er arketyper som allmennmenneskelige konseptuelle mønstre som gjør analysen mulig. Der maskinene kontrollerer mennesker eller prøver å utslette menneskeheten, er det Skyggen som blir omformet til og representert i form av fiendtlig innstilte maskiner. Samme framgangsmåte finner man i boken *Projecting the Shadow*<sup>34</sup> som også setter fiendtlige maskiner framstilt i film i sammenheng med Skyggen. Boken tar for seg utviklingen av teknologi i film, i hovedsak SF, og viser hvordan teknologi kan ses som en del av mennesket og noe som man

---

<sup>29</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 69

<sup>30</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 68

<sup>31</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 68

<sup>32</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 68

<sup>33</sup> Iaccino, James F. *Jungian Reflections within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes* Praeger Publishers 1998

<sup>34</sup> Rushing, Janice Hocker og Frenz, Thomas S. *Projecting the Shadow: The Cyborg in American Film* The University of Chicago Press, Chicago 1995

må lære seg å leve med. Forfatterne selv er godt plantet i en jungiansk psykoanalytisk tradisjon, noe som for eksempel viser seg i begrepsbruken. Der hvor andre snakker om "the Other" snakker disse om Skyggen, og film er en inngangsport til kulturens (kollektive) underbevisste. Ofte kan fienden fortone seg som noe helt fremmed "den Andre", men ofte er fienden et aspekt ved oss selv, hevder forfatterne. I denne tilnærmingen til film finner vi på samme måte som i *Screening the Sacred* et fokus på hvordan arketypiske mønstre finner uttrykk i filmer.

Tilstedeværelse av mytologiske og arketypiske forestillinger i film gir det moderne mennesket en sjanse til å få utløp for sin iboende religiøse side, mener Martin og Ostwalt Jr.. De setter dette i sammenheng med at tradisjonelle religiøse institusjoner har mistet innflytelse og at folk må finne mytisk mening andre steder. Med mytisk mening mener de at man søker noe som kan fylle et behov for det hellige. Det kan være forestillinger som handler om menneskets forhold til "awesome, nonhuman power of creation and destruction"<sup>35</sup>

Mircea Eliade gir også mytene forstått som arketypiske forestillinger en viktig rolle i det moderne samfunnet :

Man kunne skrive en hel bok om det moderne menneskes myter, om de tilslørte mytologier i de skuespill det foretrekker og i de bøker som det leser. Kinoen, denne "drømme-fabrikk", nyttiggjør seg talløse mytiske motiver: kampen mellom helten og uhyret, kampene og prøvene ved initiasjon, forbilledlige skikkelser og bilder ("piken", "helten", det paradisiske landskap, "helvete" osv.)<sup>36</sup>

Når Eliade beskriver kino som "drømmefabrikk", leder det tankene over på at filmen lager og formidle myter. Innenfor studiet av religion i film finner man flere tilnærminger som bygger videre på tanken om at film er myter.

## Film som myte

Den amerikanske teologen Bernard Brandon Scott undersøker i *Hollywood Dreams & Biblical Stories*,<sup>37</sup> filmer som om det skulle være myter, og ser på hvilken plass filmen som en myte har i vår selvforståelse.

---

<sup>35</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 67

<sup>36</sup> Eliade, Mircea *Det hellige og det profane* Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1994 s.122

<sup>37</sup> Scott, Bernard Brandon *Hollywood Dreams & Biblical Stories* Fortress Press, Minneapolis 1994

Now as we gather around the flickering light of the television screen and movie projector, the purpose of stories remains the same. The movies and television shows are our modern myths; through them we work out who we are and negotiate the problems of modern life.<sup>38</sup>

Scotts fokus er amerikansk mytologi. Han tar utgangspunkt i Levi-Strauss karakteristikkk av myten der noen av mytens funksjoner er å ”mediate the fundamental problems of life, and they think for us without our being aware of it.”<sup>39</sup> Myten kan virke konserverende på et samfunn, den kan forklare ulikheter og virke samlende, påpeker Scott. ”But for these stories to work, they must mask their sleight of hand; otherwise the solution will be undone.”<sup>40</sup> Hvis myten skal fungere, må den på en overbevisende måte viske ut konflikten i motsetningsfylte forhold. Dette kan bare gjøres i det skjulte, hevder Scott, siden man ellers ville avsløre den åpenbare motsetningen. Det er derfor myten fortsatt lever videre i moderne media som film:

Because the ancients propagated their myths in stories of the gods, we think that myth belongs to the past and has been superseded by Christianity and modern science. But that misunderstanding only allows myth to remain hidden. Basically, myth is a narrative that mediates fundamental conflicts by indirection so that we are not even aware that it is happening.[...] We propagate our myths in films and TV programs. We sit before their flickering light and listen to this new shaman sing our songs.<sup>41</sup>

Scott tar for seg populære filmer – ”movies that did well at the box office”,<sup>42</sup> og ser på myter i filmer som et verktøy for å takle spenninger og problemer i et samfunn. Filmen hjelper også individet med å finne seg selv og sin plass i samfunnet, mener Scott. ”The movies and television shows are our modern myths; through them we work out who we are and negotiate the problems of modern life”<sup>43</sup> Når Scott konsentrerer seg spesielt om populærkulturelle filmer og ikke typiske ”kvalitetsfilmer”, begrunner han dette med at det er i de populære filmene at de konservative mytene ligger skjult. Scott mener at regissører som Woody Allen og Martin Scorsese, har en tendens til å lage antimytiske filmer som subverserer mytene i stedet for å sementere dem. Siden det er et poeng for Scott å avsløre mytene i filmer er det derfor i de populære filmene man må lete etter dem. Myter i denne sammenhengen er noe som

---

<sup>38</sup> Scott 1994: 4

<sup>39</sup> Scott 1994: 3-4

<sup>40</sup> Scott 1994: 4

<sup>41</sup> Scott 1994: 11

<sup>42</sup> Scott 1994: 15

<sup>43</sup> Scott 1994: 4

potensielt er farlig for samfunnet i og med at de tenker for oss. ”By not taking popular movies seriously, we allow myth to triumph and do our thinking for us.”<sup>44</sup>

## Myte og ideologi

I *Screening the Sacred* identifiserer Martin og Ostwalt Jr. tre ulike tilnæringsmåter til religion i film. Teologisk og mytologisk filmkritikk har jeg allerede nevnt, og den siste kategorien er ideologisk filmkritikk. I følge Martin og Ostwalt Jr., er ideologisk kritikk av film med utgangspunkt i kjønn, klasse eller rase er utbredt, men religion er et neglisjert område. At religion gis så lite oppmerksomhet innen ideologikritisk filmanalyse, mener de henger sammen med liten interesse for religion i ideologikritikk generelt:

(W)ith the great expansion of the range of ideological analysis, the relative attention given to religion has declined. From being a primary focus of ideological criticism in the nineteenth century, religion has become simply one possible topic of inquiry and, in fact, not a particularly important one.<sup>45</sup>

Martin og Ostwalt Jr. mener dette henger sammen med sekulariseringen av det moderne samfunnet hvor religion har mistet sin sentrale plass i samfunnet generelt og dermed sin evne til å fungere ideologisk. Dette betyr ikke at religion har mistet betydning. De mener derimot at studier i *Screening the Sacred* viser at religion er sterkt tilstedeværende i for eksempel populærkulturen, og at religiøse symboler og verdier man finner her er med på å forme individer. Hensikten med denne typen tilnærming, er å bli oppmerksom på hvordan religion og ideologi virker sammen i film.

I boken *Nytt blikk på religion: studiet av religion i dag* påpeker Gilhus og Mikaelsson at i fag hvor interessen for samfunnsforhold, politikk og maktstrukturer er større enn i religionsvitenskapen, knyttes mytebegrepet til ideologi og ideologiproduksjon. Her forbindes myter med idealer og idésystemer som utgis for å være universelle og nødvendige, men som i virkeligheten tjener enkelte samfunnsgruppers interesser. Å avsløre disse mytene og undersøke hvordan de beskytter privilegier eller tåkelegger samfunnets maktforhold, er derfor en type ideologikritikk.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Scott 1994: 15

<sup>45</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 120

<sup>46</sup> Gilhus og Mikaelsson 2001:103

Innenfor område der man analyserer religion i film ut ifra et ideologikritisk ståsted, finner man også denne bruk av mytebegrepet. Et eksempel er Bernard Scotts mytebegrep som baserer seg på Levi-Strauss, men som også kan ses ut ifra et ideologikritisk perspektiv. Han ser på myter som man finner i populærkulturelle filmer som et bevisstløshetsfremmende sosialt og språklig fenomen. I denne forbindelse kan man si at han er ideologikritisk siden han forsøker å gjennomskue disse mytene. Scott mener at måten samfunnet forteller historier på kan si mye om samfunnet selv. "I am increasingly convinced that there are only a few basic stories with infinite variations. Understand how a society tells its stories and you understand that society".<sup>47</sup>

Videre setter han fokus på hvordan en kulturs fortellinger kan formidle alternative forestillinger og verdensbilder. I en fortelling kan man eksperimentere med forskjellige alternativer på en fysisk ufarlig måte. Vi lærer derfor om hvilke muligheter vi har gjennom disse fortellingene, og det er her fortellingens makt ligger. Det er den som framstiller alternativene som vi kan velge mellom. Gjennom å framstille alternativer som er mer eller mindre vanlige og bygger opp under den gjeldende samfunnsordenen, kan altså fortellinger virke konserverende på et gitt samfunn. Fortellinger kan i følge Scott være "inherently dangerous in that they select what they reveal. They manipulate what we see and thus hide other options for existence."<sup>48</sup> Scott undersøker i tråd med Levi-Strauss' teori hvordan myter fungerer som en logisk modell for å overkomme uoverensstemmende forestillinger i samfunnet. I denne forbindelse kan en film fungere på samme måte som en myte: Filmen kan legitimere bruk av vold i et samfunn som ser på seg selv som fredselskende, ved at "a savior-hero mediates the opposition",<sup>49</sup> ifølge Scott.

En fruktbar framgangsmåte for analyse av religion i film kan også være en kombinasjon av ideologisk filmkritikk og teologisk/mytologisk filmkritikk. Man kan bruke teologisk og mytologisk filmkritikk til å skille ut elementer i filmen som kan knyttes til det religiøse. Gjennom å lokalisere de religiøse elementene kan man i andre rekke undersøke hvorvidt disse er med på å understøtte en ideologi eller et tankesystem. Filmer er som andre kulturelle fenomener, formidlere av ideologier og tankesystemer: "(R)eligious symbols and values are diffused throughout popular culture and continue to shape contemporary subjects. Because

---

<sup>47</sup> Scott 1994: 48

<sup>48</sup> Scott 1994: 48-49

<sup>49</sup> Scott 1994:53



religion remains powerful, critics need to examine how it interacts with ideology in the cinema.”<sup>50</sup>

Hvis man ser på film ut ifra et ideologikritisk perspektiv, kan man se hvilke strukturer i samfunnet filmen er med på å konservere, eller eventuelt tar et oppgjør med. Det kan for eksempel være strukturer som virker undertrykkende i forhold til kjønn eller rase. Siden jeg skal se på teknologikritikk kan et ideologikritisk perspektiv være fruktbart, da jeg sporer strukturer i samfunnet i den forstand at jeg ser på hvordan en populærkulturell film uttrykker et forhold til teknologi. Som jeg senere viser i oppgaven, henger teknologikritikken seg på ideologiske strukturer og religiøse forestillinger som er tilgjengelige i kulturen.

## **Myteproblemet**

Martin og Ostwalt Jr. er opptatt av hvordan ”religion and film as cultural forms both shape and are shaped by society – with *how* cultural forms interact.” Ett av målene er å lage en fortolkningsstandard for “*how* a dialogue among traditional, historical and culture-bound religious themes and the secular medium of film takes place”<sup>51</sup> Det er også dette utgangspunktet jeg har i min analyse av T2. Jeg vil se hvordan kulturelle fenomener kan undersøkes i lys av hverandre. Religion og film har tradisjonelt sett blitt studert separat. Jeg har i dette kapittelet vist noen forskjellige framgangsmåter der det etableres en dialog mellom de to feltene.

I min analysedel vil jeg benytte meg av tidligere studier gjort på dette område. Et problem i forbindelse med å benytte meg av tidligere studier på området er den flertydige bruken av mytebegrepet. Som vist ovenfor har begrepet forskjellige betydninger innenfor området som jeg beskriver. Dette kan komme av at man har hentet framgangsmåter fra ulike felter som fenomenologi, strukturalisme, psykoanalyse og litteraturvitenskap. Man har så tatt med seg begrepsbruken fra de ulike felter uten tilstrekkelig avklaring av begrepet. Siden jeg allikevel velger å forholde meg til framgangsmåter som har blitt brukt i lignende analyser, er det en fare for begrepsforvirring også i denne oppgaven. Jeg benytter meg for eksempel av Joseph Campbells teorier om monomyten, som jeg vil komme nærmere inn på senere i oppgaven. I den forbindelse bruker jeg mytebegrepet i samsvar med terminologien innenfor denne analysemodellen. Mitt overordnede mytebegrep vil ha et annet innhold. Mytebegrepet blir

---

<sup>50</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 121

<sup>51</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 154

vanligvis innen religionsvitenskapen brukt som det komparative begrepet for trosforestillinger og symboler av fortellende art, ifølge Gilhus og Mikaelsson.<sup>52</sup> Et aspekt ved myten som de framhever er at mytens form er fortelling. I denne forbindelse refererer de til hinduismeeeksperten og myteteoretikeren Wendy Doniger som definerer myten slik:

(E)n myte er en historie som er hellig for og blir delt av en gruppe mennesker som finner sine viktigste betydninger i den; det er en historie som antas å ha blitt komponert i fortiden om en begivenhet i fortiden, eller, mer sjeldent, i fremtiden, en begivenhet som fortsetter å ha betydning i nåtiden fordi den huskes; det er en historie som er del av en større gruppe historier.<sup>53</sup>

Ut ifra denne måten å se myter på kan man si at fortellingene fra Bibelen er myter. Det kristne fellesskapet er bygget på Bibelens fortellinger, og innenfor kristendommen anses disse som hellige. Når jeg i analysen bruker ordet mytefragmenter er det i den betydning at fragmenter av fortellinger i Bibelen kan isoleres og utgjøre et sammenligningsgrunnlag for et filmnarrativ. I så måte vil jeg konsentrere meg om de samme fortellingene som man gjør innenfor den teologisk forankrede filmanalysen. Men til forskjell fra teologiske tilnærminger vil jeg altså bruke begrepet myte om disse fortellingene.

---

<sup>52</sup> Gilhus og Mikaelsson 2001:103

<sup>53</sup> O'Flaherty, Wendy Doniger *Other Peoples' myth. The Cave of Echoes*, Macmillan Publishing Company, New York/London 1988 s. 27, sitert i Gilhus og Mikaelsson 2001:105

## Kapittel 3: Science Fiction-sjangeren

Siden jeg bare fokuserer på én film i denne analysen, er det viktig å sette den inn i konteksten som den er en del av, altså selve SF-sjangeren. Det kan være litt problematisk å la en film representere en hel sjanger, og det er heller ikke det jeg prøver på her. Mitt mål er å gi et lite utsnitt av en stor sjanger, og se hvorvidt det er fruktbart å anvende en spesiell type tilnærmingsmåter for analyse.

Før jeg går i gang med selve analysen av filmen vil jeg derfor gi en kort framstilling av SF-sjangeren. SF er en sjanger som utforsker nye grenser og områder. SF fokuserer på møtet med det ukjente og kan gi en ny kontekst for det dagligdagse eller sette det fantastiske inn i kjente omgivelser. Kjente fenomener kan ses i et nytt lys ved å settes inn i andre sammenhenger. I SF sjangerens fascinasjon av det som er annerledes og utenom det vanlige, kan man finne en åpning for det religiøse. “Some critics argue that science fiction is ideally suited to bring religion to secular audiences, because science fiction, like religion, is oriented toward the unknown.”<sup>54</sup>

### ***Definisjoner og teorier***

SF ble definert som en egen sjanger på 1920-tallet. Bøker som går inn under definisjonen av SF er blitt skrevet tidligere, (av forfattere som f. eks. Mary Shelley, H. G. Welles og Jules Verne) men det er ikke før 1920-tallet at man ser det som en familie av verk tilhørende samme sjanger, mener Adam Roberts.<sup>55</sup> Hva er det som skiller SF fra andre typer litteratur? Det er tydeligvis vanskelig å bli enig om en definisjon av SF, men i hovedsak dreier det seg om fortellinger som er ”imaginativ fiksjon” som skiller seg ut fra annen type ”realistisk fiksjon”.<sup>56</sup> Realistisk fiksjon kan sies å legge fortellingen til en virkelighet som vi kjenner som nær vår egen, fortellingen reproducerer på en måte vår egen virkelighet. Mens i imaginativ fiksjon bruker forfatteren fantasien for å finne opp fenomener som man ikke har i vår egen

---

<sup>54</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 69

<sup>55</sup> Roberts, Adam *Science Fiction. The New Critical Idiom* Routledge, London 2000 s. 3

<sup>56</sup> Roberts 2000: 2 Oversatt fra “imaginative fiction” og “realist fiction”

virkelighet.<sup>57</sup> Og hva skiller SF fra fantasy-sjangeren? Innen SF tar man utgangspunkt i det rasjonelle og de materielle forutsetningene som forestillingsuniverset i teksten baseres på. Hendelser eller objekter som ikke er mulige i vår verden, altså fantastiske fenomener, begrunnes ikke med magiske eller overnaturlige forklaringer. De blir forklart ut i fra vitenskaplige prinsipper som er tilstede i den forestilte verden som beskrives. Adam Roberts skriver om interplanetære reiser i SF:

(I)t is part of the logic of SF, and not of other forms of fiction, that these changes be made plausible within the structure of the text. This means that the premis of an SF novel requires material, physical rationalisation, rather than a supernatural or arbitrary one.<sup>58</sup>

Hvor knyttet SF-sjangeren er til vitenskapen ser man på hvordan man innen dette universet prøver å “arrestere” de som ikke kan sine ting. I *The Encyclopedia of Science Fiction* er det et eget avsnitt for Scientific Errors, hvor man latterliggjør feil som man ser som vitenskaplige feiltagelser. Et eksempel: “An especially enjoyable biological howler was the notion, common on pulp magazine covers, that aliens would lust after human women, especially if partially unclad, this being on a par with men lusting after squids.”<sup>59</sup>

Adam Roberts tar opp tanken om at SF-sjangeren bærer preg av å være en populærkulturell sjanger: a *popular* genre, one that shares many features with other ‘pulp’ fictions and popular modes”.<sup>60</sup> I denne sammenheng framhever han en tendens til at man i SF-sjangeren ikke er opptatt av dype og omfattende karakterbeskrivelser eller eksperimentell skrivestil.

Selvfølgelig gjelder ikke dette for all SF, men det er altså en tendens til å heller fokusere på konseptuelle eksperimenter. Det er fenomenet som sådan, eller novum om man vil, som er i forgrunnen. Isteden for å la en karakter bære dybden i teksten, er det i SF en tendens til at det er novumet som gir teksten dybde. Man finner også en tendens til å gi konkrete bilder på det som er annerledes. Roberts gir et eksempel: “Instead of style, SF texts often concentrate on concept, subject and narrative. Instead of the abstract, SF texts prefer the concrete, so, rather than meditate upon “alienness”, a SF novel is more likely to present us with an actual, concretely realised alien, with blue skin and bug eyes.”<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> Roberts 2000: 2

<sup>58</sup> Roberts 2000: 5

<sup>59</sup> Clute og Nicholls 1999: 1075

<sup>60</sup> Roberts 2000: 13

<sup>61</sup> Roberts 2000:14

Hvis man ser T2 i sammenheng med denne korte framstillingen av SF-sjangeren, kan filmen plasseres her. I T2 har man nova som kyborg og tidsreiser. Man får forklart at på grunn av datamaskiner som er så avanserte at de til slutt utvikler bevissthet, kommer det til krig mellom menneske og maskin. Kyborgene som man ser i filmer er utviklet av maskinene for å kunne infiltrere grupper med mennesker for å mer effektivt kunne kvitte seg med fienden. Tidsreisene får vi ikke forklart mer enn at det er maskinene som utvikler denne teknologien. Men det er ikke noe magisk eller overnaturlig knyttet til denne reisen i tid. Det er utvikling av teknologi som gjør dette mulig. Det er altså i overensstemmelse med definisjonen av SF. I tillegg ser vi at filmen også kan ses i sammenheng med en vanlig måte å fortelle innen sjangeren, der man fokuserer på det konkrete. Teknologi blir konkretisert i en fiendtlig robot, og filmen er også godt plantet innenfor populærkulturen.

### ***Robot, kyborg og androide***

Begreper robot, kyborg og androide er begreper som i SF-sjangeren ofte beskriver menneskelignende kunstige figurer. Det er grader av hvor menneskelignende figurene er, og androidene går ofte for å være de som ligner mest på mennesker. De er kunstige mennesker av organisk substans.<sup>62</sup> Kyborg er en sammensmeltning av menneske og maskin, en kryssing mellom noe mekanisk og organisk. Begrepet er en sammentrekning/akronym av ”kybernetisk organisme”. Robot brukes om maskiner som er mer eller mindre like mennesker. Begrepet blir som oftest brukt om de som er fullstendig mekaniske. Det som er litt forvirrende er at begrepet robot ble først brukt av Karel Capek i skuespillet *R.U.R.*(1920). Men hans roboter er organiske, altså ville man nå brukt begrepet androider for å beskrive disse karakterene. Androide-begrepet ble ikke vanlig å bruke i SF før på 1940-tallet. Begrepet hadde blitt brukt tidligere til å beskrive kunstige mennesker. På engelsk blir androide-begrepet blir først brukt på 1700-tallet for å beskrive alkymisten Albertus Magnus (1200-1280) sitt forsøk på å skape kunstige mennesker. I SF blir distinksjonen mellom robot og androide popularisert i seien *Captain Future* på 1940-tallet, der to av karakterene i serien er en androide og en robot.<sup>63</sup> Kyborg-begrepet ble popularisert gjennom David Rorviks *As Man Becomes Machine* (1971).<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Clute og Nicholls 1999: 34

<sup>63</sup> Clute og Nicholls 1999: 34

<sup>64</sup> Clute og Nicholls 1999: 290

I Terminator-filmene finner man både roboter og kyborger. Terminatoren T-800 har et levende lag av hud over et metallskjellett, og er altså en kyborg. I framtidssekvensen i begynnelsen av T2 får man se roboter som befolker omgivelsene. Disse er fullstendig mekaniske uten noe form for organiske komponenter. T-1000 er også en robot. Han er flytende metall og kan etterligne hva som helst. Men når han inntar menneskelig form ligner han fullt og helt på et menneske. Han kan ikke skilles ut fra menneskene rundt bortsett fra når han blir skutt. Da får han gapende metallhull.

## ***Det kunstige mennesket i SF***

Androider, roboter og kyborger kan settes inn i en bredere sammenheng der temaet er mennesket som skaper i sitt eget bilde. Det er et tema som igjen knytter an til hvordan mennesket ser på seg selv og hvilken rolle det har i verden. I en artikkel i *Samtiden*<sup>65</sup> tar Jon Bing for seg maskinmennesker og menneskemaskiner som litterært tema. Han starter med den jødiske legenden om golem. Golem er en mann formet av leire som kommer til liv av magi. Den er mest kjent i legenden om rabbi Judah Löw, en historisk person som levde i Praha på 1500-tallet. I legenden skaper Judah Löw en leirkjempe og vekker den til liv ved å skrive en magisk formel på et stykke papir som han legger i munnen til kjempen.<sup>66</sup> Monsteret i Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) blir også gitt liv av et menneske, men denne gang av en vitenskapsmann. Metoden vitenskapsmannen bruker for å vekke til live monsteret, som er satt sammen av kroppsdeler fra forskjellige døde mennesker, er elektrisitet. Ifølge Adam Roberts er James Camerons *The Terminator* (1984): "Mary Shelleys *Frankenstein* revisioned via gleeming machines instead of body parts."<sup>67</sup> Begge steder finner man motivet mennesket som skaper kunstig liv. I begge tilfeller blir også skaperen hjemsoekt av sitt skaperverk, der det skapte vender seg mot sin skaper.

Jon Bing framhever *Frankenstein* som en roman som problematiserer den industrielle revolusjon. Den industrielle revolusjon medførte at maskiner utfører arbeid som tidligere bare kunne utføres av mennesker, samtidig som mennesker reduseres til maskiner.<sup>68</sup> Den industrielle revolusjonen som førte med seg oppfinnelser av maskiner som forandret samfunnet totalt, ga ifølge *The Encyclopedia of Science Fiction* opphav til SF. Den industrielle revolusjon var inspirasjon for Jules Verne's forunderlige reiser, H.G.Wells

---

<sup>65</sup> Bing, John Dobbelgtjengere *Samtiden* 2 Kristiania: Aschehoug 1994

<sup>66</sup> Bing, John Dobbelgtjengere *Samtiden* 2 Kristiania: Aschehoug 1994 s. 45

<sup>67</sup> Roberts 2000: 146

<sup>68</sup> Bing, John Dobbelgtjengere *Samtiden* 2 Kristiania: Aschehoug 1994 s. 46

vitenskaplige romaniske historier (scientific romance), Edvard Bellamy's høyteknologiske utopier og ellers også dystopiske mareritt om et framtidig mekanisert samfunn.<sup>69</sup> Ambivalens i forhold til teknologiske fremskritt har vært tilstedeværende i SF fra sjangerens begynnelse, til tross for 1700-tallets opplysningsideer om at moralsk og teknologisk framgang var nært knyttet sammen.

Etter andre verdenskrig og atombombene får man spesielt et oppsving i tanken om at teknologi og maskineri har blitt for avansert og kraftfullt til at mennesket i det hele tatt kan beherske den. På denne tiden begynner fantasier rundt maskiners opprør å dukke opp. Utover femtitallet blir tanken om trusselen maskinene utgjør mer og mer utbredt i SF. Historiene handler om hvordan maskinene havner utenfor menneskets kontroll, og hvordan maskinene gjør verden til sin egen på bekostning av menneskeheten. Et eksempel er Philip K. Dick's *Second Variety* (1953), der maskiner som reproducerer seg selv, overtar jorden. Angsten i forhold til fremmedgjøringen de mekaniske omgivelsene medførte, ser ut til å ha nådd toppen i løpet av femtitallet. På sekstitallet blir forholdet til maskiner noe annerledes framstilt i SF. I sjangeren finner man en følelse av ubehag og mistenksomhet i forhold til teknologien, men man avfinner seg med at man er blitt for avhengig av maskinene rundt oss. En stille resignasjon der man ikke lenger ser noen annen mulighet enn å venne seg til en livssituasjon med teknologi på alle kanter.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Clute og Nicholls 1999: 1202

<sup>70</sup> Clute og Nicholls 1999: 755-756





## Kapittel 4: Analysekategorier

Even where theology is lost, the story marches on.<sup>71</sup>

Jeg vil konsentrere meg om tre analysekategorier. Det er syndefall, Kristus-figurer og apokalypse. Analysekategoriene er fra det kristne forestillingsunivers, men er basert på kildematerialet som er T2. Analysekategoriene var altså ikke avklart før jeg begynte å analysere filmen, men har kommet fram gjennom å se filmen fra et perspektiv hvor jeg har sett etter kristne mytefragmenter. Det er forskjell på hvor tydelig de tre motivene framtrer i filmen. Apokalypse-motivet var det mest åpenbare, da filmens tittel er *Terminator 2: Judgement Day*. Dessuten er katastrofeaspektet og forventninger/spådommer om verdens ende veldig framtreddende i filmens handling. Jeg vil gå nærmere inn på det problematiske med begrepet apokalypse og dets meningsinnhold i et eget kapittel. At T2s hovedpersoner John Connor og T-800 kan ses på som Kristus-figurer blir tydelig gjennom analysen. Her legges det vekt sammenlignbare trekk mellom Bibelens fortellinger om Jesus og de to heltefigurene fra filmen. Jeg vil også utvide perspektivet til å omfatte heltemyter. Gjennom å se Kristusfigur-forestillingen som en undergruppe av heltemyter, kan vi få et mer nyansert bilde av T2s hovedpersoner. Syndefallsmotivet i filmen er kanskje ikke fullt så åpenbart. Det er gjennom å se filmen som uttrykk for teknologikritikk at dette motivet trer fram, i lys av menneskenes kunnskapstørst. Også her tillegges Syndefallet forskjellige meningsinnhold avhengig av hvilket teoretisk ståsted man har.

Å analysere film ut ifra analysekategorier gjør at man i stor grad avgrenser feltet som man vil studere. Bruk av analysekategoriene er således et redskap som i dette tilfellet virker bestemmende på hvilke deler av filmen som gis oppmerksomhet. Dette innebærer også at man overser andre måter å tilnærme seg filmen på. Man kunne tenke seg en analyse av T2 ut fra et kjønnsperspektiv eller kanskje som utgangspunkt for en analyse av vold i film. Det er et uendelig antall innfallsvinkler til analyse av en film. Det å analysere film fra et religionsperspektiv bestemmer altså i stor grad hvilke deler av filmen som vektlegges som

---

<sup>71</sup> Taylor, Charles *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* Cambridge University Press 1998 s. 96

viktige for analysen. I tillegg til å lete etter kristne mytefragmenter har jeg et fokus på hvordan filmen kommuniserer teknologikritikk. Hovedprosjektet mitt er å se hvordan teknologikritikken i filmen får dybder gjennom å bli knyttet til kristne mytefragmenter. Igjen er også dette en innsnevring av hvilke områder søkelyset settes på. Å bruke analysekategorier er også en måte å bevisstgjøre seg hvordan man kan finne mening i en film gjennom å med hensikt legge visse rammer for hvordan man skal se på filmen.

## **Metodisk og teoretisk tilhørighet**

Kristendommen og fortellinger fra Bibelen gjennomsyrrer den vestlige kulturen. Den kanadiske teologen og litteraturforskeren Northrop Frye skrev boken *The Great Code: The Bible and Literature* fordi han oppdaget av hans litteraturstudenter ikke hadde nok kunnskap om Bibelen til å forstå engelsk litteratur. Fryes litterære analysemodell ble utarbeidet for å vise hvor sterkt vestlig litteratur er preget av kristendommen. *The Great Code The Bible and Literature* gir en presentasjon av ”a unified structure of narrative and imagery in the Bible”.<sup>72</sup> Mennesker lever i følge Frye i et mytologisk univers. Vi blir formet av dette gjennom vår oppvekst. Denne kulturelle arven er noe som er utviklet på bakgrunn av eksistensielle behov, hevder Frye. Med andre ord: menneskets behov for mening henger sammen med menneskets behov for religion, i følge Frye. Den kulturelle arven som vi har på bakgrunn av å vokse opp i et gitt samfunn, er noe vi ikke kan gjøre rede for bevisst, men vi kan skjelve og gjenkjenne visse forestillinger uten helt å kunne sette fingeren på det. Som et ekko av Jungs teori om arketyper, hevder Frye at vi er i besittelse av en felles psykologisk arv. Denne arven tviler Frye på at vi kan få direkte tilgang til, men gjennom å prøve å organisere en kulturell tradisjon, kan vi bli mer bevisst på vår egen mytologiske arv.<sup>73</sup> For Frye er Bibelen et viktig element i vår litterære tradisjon. Han sammenligner Bibelen med Bøyggen i Per Gynt. Det er ikke lett å komme utenom, den er så godt planten i vår kultur at man ikke kan studere kulturen uten å ha den i bakhodet.

Innen teologisk filmkritikk er det stor enighet om Bibelens innflytelse og den kristne tradisjonens betydning for vestlig kultur. Her er det filmer som skal undersøkes på bakgrunn av bibelske fortellinger og teologiske temaer. Et problem jeg ser i forhold til mytologisk filmkritikk er det grunnleggende essensialistiske utgangspunktet man har i denne tilnærmingen. Med dette mener jeg hvordan man går ut fra at det er allmennmenneskelige

---

<sup>72</sup> Frye, Northrop *The Great Code: The Bible and Literature* Harcourt Brace Jovanovich, New York 1982 s. xiii

<sup>73</sup> Frye 1982: xviii

konseptuelle mønstre som ligger til grunn for visse forestillinger man finner igjen i kulturer. Disse arketypene blir sett på som uløselig knyttet til mytefortellinger, som for eksempel kosmogoni. Gjennom å gjøre bruk av tilnæringsmåter som har et essensialistisk utgangspunkt, vil jeg nødvendigvis ta med meg en del forestillinger og begreper med essensialistiske konnotasjoner. Min analyse vil imidlertid, så langt som mulig, ha et konstruktivistisk utgangspunkt, der jeg ser arketypene som forestillingsmønstre som er kulturelt konstruerte snarere enn som medfødte psykologiske strukturer eller gudegitte modeller.

I mitt valg av analysekategorier støtter jeg meg på Northrop Frye og teologisk filmkritikk, særlig fra Martin og Ostwalt Jr.s samleverk *Screening the Sacred*. Blant disse forskerne er det bred enighet om Bibelens og kristendommens betydning for vestlig kultur. Ut i deres overbevisning om at kristendommen og Bibelens fortellinger fortsatt gjennomsyrrer den vestlige kulturen – til tross for 150-200 års sekularisering – er det også fruktbart og undersøke kulturelle fenomener som film i lys av en slik antagelse. I analysen vil jeg derfor sammenligne forestillingene man finner i filmen direkte med fragmenter av fortellinger man finner i Bibelen. Jeg undersøker med andre ord hvilke elementer i filmen som kan settes i sammenheng med Bibelens fortellinger. Det er først og fremst syndefallsfortellingen i 1. Mosebok, evangeliene om Jesus og Johannes Åpenbaring jeg vil ta utgangspunkt i.

I tillegg til at analysekategoriene skal fungere som tolkningsredskaper, er de også meningsbærende kategorier i seg selv. Apokalypsebegrepet er for eksempel et begrep som har blitt brukt synonymt med katastrofe-forestillinger knyttet til verdens ende i visse kontekster. Jeg har derfor forsøkt å få fram flere aspekter ved analysekategoriene i min filmanalyse, i tillegg til å bare sammenligne filmen direkte med Bibelens fortellinger. Slik vil jeg se filmen i lys av analysekategoriene som de dynamiske begrepene de er. Dette har jeg gjort i forbindelse med alle de tre analysekategoriene. Jeg har i hovedsak konsentrert meg om hvordan kategoriene har blitt brukt i tidligere analyser av religion i film. Spesielt apokalypse og Kristus-figurer er populære temaer i tidligere studier. Jeg har også utvidet perspektivet visse steder og sett på hvordan disse kategoriene også gjenfinnes i andre områder av kulturen.

Studiet av religion i film henter inspirasjon fra en rekke fagtradisjoner. Hos Scott<sup>74</sup> finner vi en strukturalistisk tilnærming til analyse av film. Han henter som beskrevet ovenfor inspirasjon fra Levi-Strauss og foretar en strukturalistisk analyse av mytene som han finner i

---

<sup>74</sup> Scott, Bernard Brandon *Hollywood Dreams & Biblical Stories* Fortress Press, Minneapolis 1994

populærkulturelle filmer. Han bruker myteforståelsen til Levi-Strauss og hans metode for å finne de skjulte strukturene i filmene. Jeg vil også gå nærmere inn på strukturalisme og se hvilken bruk man kan gjøre av denne tilnærmingsmåten til analyse av film. I hovedsak vil jeg vise hvordan man gjennom å avdekke underliggende strukturer i film kan finne gjennomgående dikotomier, men jeg vil også i likhet med Scott gå inn på hvordan film i likhet med myten formidler mellom to polare ytterligheter.

I *Screening the Sacred* bruker Martin og Ostwalt Jr. fenomenologisk metode for å tilnærme seg religion i film. De beskriver sin metode som en måte å leve seg inn i en fremmed og annerledes verden: "The phenomenological approach assumes that religion is a profoundly human activity and that through our shared humanity we can begin to see and understand reality through the eyes and experiences of others by lively use of the imagination."<sup>75</sup>

Martin og Ostwalt Jr. ser på religion som noe allmennmenneskelig, og hevder at man gjennom innlevelse og kreativitet kan forstå andre kulturer. På dette grunnlaget mener de at man også kan benytte samme metode for å forstå vår egen kultur. Spesielt film er et område som man med hell kan benytte denne metoden, hevder de, i og med at opplevelsen av film i seg selv er et møte med "det andre". Selv om jeg ikke deler deres teoretiske utgangspunkt og stiller meg skeptisk til påstanden om at religion er et allmennmenneskelig fenomen, er det et poeng at man bruker metoder som primært er utviklet i studiet av andre kulturer, til å forstå vår egen kultur. Martin og Ostwalt Jr. viser at man kan bruke fenomenologisk metode til å få innsikt i hvilke religiøse forestillinger som film kan kommunisere. Å anerkjenne tilstedeværelsen av religiøse forestillinger i film er viktig, særlig hvis man tar i betraktning Scotts synspunkter om at filmen har overtatt mange av de religiøse funksjonene kirken hadde tidligere. Man kan altså være enig i at religion er til stede på flere områder i kulturen, og metoder fra religionsstudiet kan hjelpe å lokalisere og analysere disse.

Religionshistorikeren Gavin Flood kritiserer religionsfenomenologer for å tro at innlevelse i religiøse fenomener kan resultere i objektiv beskrivelse og forståelse:

For the phenomenology of religion the 'religious world' is the field which is, in Husserl's term, an 'alien world' (*ein fremde Welt*) to be understood and penetrated by the phenomenologist who stands outside of it. This religious world has often been constructed – in the work of Otto, Eliade and Cumpsty – as being characterized by a quality of sacredness which is distinct; a sacredness which is apprehended in

---

<sup>75</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 154

experience by the 'religious subject' who is understood by the phenomenologist through empathy, but which understanding must be transformed into 'data' for objective representation to occur.<sup>76</sup>

Vi kan se det fenomenologiske utgangspunktet til Martin og Ostwalt Jr. i lys av denne kritikken. Noe som kan være problematisk med deres fenomenologiske tilnærming, er at de legger sin egen forståelse av "det hellige" som en føring for analyse av filmene.

Forskeren er alltid situert og må se seg selv i relasjon til området for studien. Dette kan man gjøre ved å velge en framgangsmåte som innebærer dialog, i den forstand at studiet er en konversasjon mellom forsker og forskningsobjekt. Også forskere som studerer religion i film er opptatt av at dialog og kommunikasjon skal være et utgangspunkt for forskningen. I *Screening the Sacred* er utgangspunktet dialog mellom kulturelle uttrykk, i denne sammenheng film, og religiøse verdier, temaer, arketyper og narrativer.<sup>77</sup> Scott er også representant for et slikt syn og tar utgangspunkt i at hans studie er en dialog: "For conversation partners, I have chosen the Bible and popular American movies."<sup>78</sup> De samme konversasjonspartnerne som Scott har også Aichele og Walsh valgt i *Screening Scripture*.<sup>79</sup>

Når man undersøker populærkulturelle filmer er det viktig å ikke slippe dialogaspektet av synet. Man må passe på å ikke tvinge filmen inn i noe som ikke er der fra før. Dette er et moment som har blitt diskutert og problematisert både innenfor og utenfor fagfeltet. Men det betyr ikke at man må gi opp prosjektet. Det er mulig å være klar over dette dilemmaet, og være kritisk til sitt eget ståsted, og prøve å la filmen tale for seg selv.

I analysen vil jeg ta for meg henholdsvis syndefall, Kristus-figurer og apokalypse. Et problem jeg har sett i forhold til valg av analysekategorier, er at apokalypsebegrepet har vært mye brukt innenfor religionshistorisk fagtradisjon og her med ulikt meningsinnhold i forhold til hvordan det for eksempel blir brukt i filmanalyse. Det er også foretatt mange studier av hvilken plass apokalypseforestillingen har i kulturen innenfor andre fag. Apokalypsebegrepet blir dermed brukt om så forskjellige områder som åpenbaringslitteratur man finner i Bibelen til fenomener som katastrofe i film. Siden apokalypse ofte blir brukt om forestillinger knyttet til verdens ende i film, er det dette begrepet jeg har forholdt meg til i analysen av T2. Jeg har

---

<sup>76</sup> Flood, Gavin *Beyond Phenomenology: Rethinking the Study of Religion* Cassell, London 1999 s. 112

<sup>77</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 8

<sup>78</sup> Scott 1994: 3

<sup>79</sup> Aichele og Walsh 2002: ix

derfor valgt å bruke apokalypse-begrepet, i stedet for eskatologi-begrepet, og heller avklare hvilken betydning det er tillagt i de forskjellige sammenhenger

## Kapittel 5: Syndefall

Av kategoriene mine var det syndefall der var vanskeligst å finne relevant litteratur om, særlig fra et utgangspunkt der man ser på hvilken plass syndefallsmotivet har i kulturen generelt, eller i film spesielt. Et område der man har beskjeftiget seg med syndefallsmotivet er innen litteraturforskning, og da fra en synsvinkel som sprang fram i opplysningstiden. En slik synsvinkelen har sammenheng med at: "In more modern times, the paradigm has become less communal, more personal and subjective".<sup>80</sup> Under den engelske romantikken blir det vanlig å "snu myten på hodet", for å passe bedre til et subjektivt psykologisk perspektiv. Myten blir en allegori for å gå fra et uskyldig, uvitende stadium, til et høyere erfarings- og bevissthetsplan. Hos den amerikanske religionsfilosofen Emerson blir syndefallsmyten rett og slett tolket som fortellingen om menneskets oppdagelse av seg selv: "Emerson defined the Fall of Man simply as the discovery that we exist."<sup>81</sup> Å overføre denne innfallsvinkelen til syndefallsmyten til T2 innebærer at maskinene blir satt i menneskets sted i skapelsesmyten. Maskinene utvikler bevissthet, blir klar over sin egen eksistens og gjør opprør mot mennesket som er skaperne. Gjennom denne tilnærmingen kan man se maskinene som et speilbilde av mennesket. Hvis man sammenligner T2 med motiver fra Bibelen kan man ta tak i skapelse og syndefall. Hvis man først tar utgangspunkt i skapelsen av mennesket. Gud skapte menneske i sitt bilde. Gud sa: "La oss skape mennesket i vårt bilde, som et avbilde av oss!"<sup>82</sup> I Terminator-trilogien er det mennesket som er skaperen. Rushing og Frentz formulerer det på denne måten i boken *Projecting the Shadow*:

What we find is a repetition of the moral advice in a much older story: just as a proud human once turned upon his or her maker, so now does the mechanically created cyborg attempt to usurp the sovereignty of its creator.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Otten, Terry *After Innocence: Visions of the Fall in Modern Literature* University of Pittsburgh Press, Pittsburg 1982 s. 4

<sup>81</sup> Ziolkowski, Theodore, *The Sin of Knowledge: Ancient Themes and Modern Variations* Princeton University Press 2000 s. 23

<sup>82</sup> *Bibelen* Det Norske Bibelselskap 1978 1 Mos 1:26

<sup>83</sup> Rushing og Frentz 1995: 5

Menneskene har nå satt seg i Guds posisjon som skapere. Det som blir skapt er et avansert datanettverk som skal hjelpe mennesket å tenke, og som kan ta prekære avgjørelser i krigssituasjoner. Det ironiske er at det i Terminator-filmene er maskinene selv som antar en menneskelignende form etter de har fått en menneskelignende bevissthet.

Rushing og Frentz er med sin begrepsbruk inneforstått med at T2 spiller på forestillingen om menneskets fall fra paradiset etter å ha spist av kunnskapens tre. De bruker begrepet "the Technological Fall" i sin analyse av T2 filmen, i beskrivelsen av hvordan maskinene bryter løs fra mennesket som har skapt dem. Rushing og Frentz legger vekt på at maskinene i T2 utvikler sin egen plan på tvers av det mennesket hadde som hensikt når de skapte maskinene. Igjen er det den utilsiktede konsekvensen menneskets handlinger får som gjør sammenligningen med syndefallet fruktbart.

"Although the theme is not fleshed out in the movie, this creature seems poised to develop his own self-serving plan – just as humanity defies the divinity who created it in "His" own image in countless creation myths, the ego serves itself from its spiritual ground in modernist philosophy, and the weapon breaks free from the hunter's hand in the American version of the same story. The technological Fall, in other words, reproduces itself endlessly."<sup>84</sup>

Man kan også se T2 i lys av en mer bokstavlig tolkning av syndefallsmyten. Jeg vil sammenstille handlingen i filmen med fortellingen man finner i 1.Mosebok i Bibelen om menneskets fall fra paradiset.

Man kan trekke paralleller mellom det som skjer i filmen med Adam og Eva som spiser av kunnskapens tre i Paradiset. Da vil budskapet i filmen være at mennesket blir straffet for å dyrke det rasjonelle. Denne innfallsvinkelen knytter an til andre myter i vestlig tradisjon, som den greske Prometheus og legenden om Faust. Kunnskapen Adam og Eva tilegner seg ved å spise av kunnskapens tre var ikke tiltenkt mennesker. Slangen kommer til Eva og spør om de ikke får lov å spise av noe tre i hagen. Eva svarer at de kan spise av alle trærne unntatt et tre som står midt i hagen, for da vil de dø. Slangen sier at de slett ikke kommer til å dø hvis de spiser av treet, de vil tvert i mot få åpnet sine øyne og bli som gud og kjenne godt og ondt. Eva lar seg friste og gir også Adam av eplet. De merker at de er nakne og prøver å dekke seg til. Gud ser da at de har spist av treet han forbød dem å spise av. Gud straffer dem og sender

---

<sup>84</sup> Rushing og Frentz 1995: 187-188



dem ut av Edens hage. Han sier: ”Nå har mennesket blitt som en av oss og kjenner godt og ondt. Bare det nå ikke strekker hånden ut og tar av livstreet også og spiser og lever evig.”<sup>85</sup>

Nyere fortellinger som står sentralt i vestlig tradisjon tar opp det samme motivet. I fortellingene om Dr. Faustus inngår han en pakt med djevelen for å få forbudt kunnskap. Her blir vitenskapen forbundet med den forbudne frukten, noe som også gjentas i Mary Shelleys *Frankenstein*. Kunnskapen mennesket tilegner seg om det som egentlig er guds territorium er nært knyttet til det onde. Å spise av kunnskapens tre fører til fortapelse.

## **Forførende teknologi**

Syndefall knyttes til det å bli ført bak lyset. Dette kan bli koblet med forførelse av satan/antikrist som gir seg ut for å være noe annet enn han egentlig er: ”(S)elv Satan skaper seg om til en lysets engel. Da er det ikke merkelig at hans tjenere skaper seg om til tjenere for rettferdigheten.”<sup>86</sup> I T2 er det første T-1000 gjør når han ankommer filmens nåtid, å drepe en politimann og innta rollen som politi. Gjennom hele filmen er det denne framtoningen han går tilbake til etter at han i noen tilfeller forandrer form eller utseende. En av politiets oppgaver er å beskytte mennesker i et samfunn, og sett i kontrast til T-1000 som dreper mennesker som står i veien for han, inntar T-1000 en rolle som ikke stemmer overens med det han er. Satan er en figur som skifter form. I Bibelen er han både slange (Genesis) og udyr (Åpenbaringen). Han skifter form for å lure og bedra. Dette gjør det også mulig å sammenligne Satan og T-1000. I T2 inntar T-1000 skikkelsen til Johns fostermor etter å ha drept henne, for å lure John.

Også i forbindelse med T-1000s endelikt kan man trekke paralleller mellom T-1000 og Satan. I slutten av T2 blir T-1000 kastet ned i flytende metall: ”Men dyret ble grepet og sammen med det den falske profeten, han som gjorde under i dyrets tjeneste og med dem forførte alle som tok dyrets merke og tilbad bildet av det. Begge ble de kastet levende i ildsjøen som brenner med svovel”<sup>87</sup>

Måten vitenskapen blir framstilt på i T2 bærer preg av hvordan det onde blir framstilt i det kristne myteunivers. Som Satan gir også teknologien seg ut for å være noe godt. Forskerne i filmen gjør forskningen sin med noe som nærmer seg religiøs tilbedelse. Men teknologien er en falsk profet, eller som slangen som får mennesket til å spise av kunnskapens tre. Armen og

---

<sup>85</sup> Bibelen Det Norske Bibelselskap 1978 1 Mos 3:22

<sup>86</sup> Bibelen Det Norske Bibelselskap 1978 2 Kor 11:14

<sup>87</sup> Bibelen Det Norske Bibelselskap 1978 Åp 19:20

mikrochipen til forrige Terminator (fra T1) er plassert i det innerste hellige i vitenskapens tempel. For å tydeliggjøre det mytologiske aspektet ved teknologien i T2 kan man sammenligne robthånden med kunnskapens tre. Den er kuttet av under albuen og står med fingrene opp. Armen er stammen og fingrene greiner. Det er i menneskets blinde fascinasjon over denne ukjente teknologien at menneskets ”fall” ligger latent.

Innen SF-universet er motivet om menneskets tørst etter kunnskap et viktig og sentralt motiv:

The legends of Prometheus and of Dr. Faustus contain a central image which is still vigorous in sf: the hero in his lust for knowledge goes against the will of God and, though he succeeds in his quest, he is finally punished for his overweening pride and disobedience. Adam eating the forbidden apple is another version of the legend. Its reverberations resonate throughout the whole of literature.<sup>88</sup>

Vitenskapsmennene i T2 dyrker ”en guddom” de tror er av det gode, men som viser seg å være ond. Gjenstandene som Dyson forsker på er innhyllet i mystikk. Forskerne selv bidrar til denne mystikken ved å lage en slags hemmelig kult rundt dem. Man må være inne i den innerste sirkelen i forskningsprosjektet for i det hele tatt å få vite noe om dette fantastiske mysteriet. Teknologien som er brukt i framstillingen av gjenstandene er helt ukjent for forskerne selv, og ingen av dem har sett noe lignende før. Det at gjenstandene har et mystisk aspekt kan ses i sammenheng med mysteriet rundt deres opphav og den ukjente teknologien som er brukt. Ingen vet hvor de kommer fra og i tillegg er forholdene rundt dem preget av hemmeligholdelse. Dyson er en av dem som er innvidd i teknologiens mysterier og har tilgang til gjenstander av en annen dimensjon. De befinner seg i et strengt bevoktet rom, gjemt inne i veggen, inne i glassmontre.

I den ”parallelle virkeligheten” (den virkeligheten som allerede har funnet sted, men som blir ”reversert” gjennom Johns overvinnelse av roboten og ødeleggelsen av Dysons kalkulasjoner) som ender i apokalypsen vi ser i begynnelsen av filmen, er det Dyson som står bak utviklingen av den dødelige teknologien. Han utvikler teknologien som fører til at maskinene får bevissthet, og går altså for langt i sin jakt på kunnskap.

---

<sup>88</sup> Clute og Nicholls 1999: 254

## ***The Sin of Knowledge***

I boken *The Sin of Knowledge* <sup>89</sup> av Theodore Ziolkowski finner man en sammenstilling av fortellingene om syndefallet i Bibelen, Prometheus og Faust. Alle tre fortellingene knyttes til forestillingen om at kunnskap kan utgjøre en trussel, hevder Ziolkowski. Boken begynner med å finne røttene til de tre mytene. Han mener det er et felles tema som disse fortellingene sentrerer rundt: Kunnskap er forbundet med synd. Et hovedpoeng hos Ziolkowski er teorien om at man kan innblikk i hva mennesker i en gitt kultur engster seg for gjennom å se hvordan visse myter blir gjenskapt og gjenfortalt. Hvis vi ser T2 i denne konteksten kan man si at det i filmen knytter an til motiver der kunnskap blir forbundet med synd. I T2 manifesterer kunnskapen seg i form av teknologiske framskritt innenfor data. Mennesket skaper noe de ikke har kontroll over og må betale for sin kunnskapstørst.

Ziolkowski er også opptatt av at man ved å studere temaene som kulturen er opptatt av kan si noe om hva som rører seg av håp og frykt blant befolkningen. Strukturene i fortellingene er den samme, men innholdet kan variere. "Even though the basic structure of the myths – their "plot" – remains constant from case to case, or at least constant enough to be easily recognizable, the content or thematic import changes in such a manner as to reflect the concerns of the appropriating society."<sup>90</sup> Selv om det er et mangfold av forskjellige måter fortellingene aktualiseres på i en kultur, er likevel den indre oppbyggingen den samme. Det er en sterk og varig tematisering av menneskets tørst etter kunnskap og makt, og hvordan denne tørsten gir uetiske og syndige utslag. Variasjoner over temaet er med på å si noe om hvor utbredt de er i en kultur, sier Ziolkowski. Slik sett er SF-sjangerens popularitet i dagens vestlige populærkultur et tegn på at vi frykter teknologiutviklingens konsekvenser.

Andrew Tudor har i *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie* <sup>91</sup> funnet forskjellige typer gjennomgående narrativ i horrorfilmen, den ene et kunnskapsnarrativ. Det som er premissleggende for typen kunnskapsnarrativ er at det finnes "a body of knowledge" som skaper en forbindelse mellom det kjente og det ukjente. Narrativet består av et samspill mellom de tre forutsetningene: mennesket, kunnskap og moral. Som oftest er det en vitenskapsmann som ved hjelp av kunnskapen gir grunnlag for trusselen mot den ordnede verden. "In the hands of, most frequently, a scientist, knowledge

---

<sup>89</sup> Ziolkowski, Theodore, *The Sin of Knowledge: Ancient Themes and Modern Variations* Princeton University Press 2000 (heretter *The Sin of Knowledge*)

<sup>90</sup> Ziolkowski 2000: xv

<sup>91</sup> Tudor, Andrew *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie* Blackwell Oxford og Cambridge 1989

gives rise to a threat to the ordered world of the known, whether as a matter of deliberate intent or as an unanticipated consequence of "meddling" in things one should not."<sup>92</sup> Her finner man også igjen tanken om at det er kunnskap som er forbudt, i den forstand at det vil føre til at den ordnede verden vi kjenner trues. I T2 er det Dyson som "blander seg inn i" ting han ikke burde da han forsker videre på de ukjente objektene, skaper ved hjelp av vitenskapen en trussel mot menneskeheten som helhet.

Videre i kunnskapsnarrativet finner man perioden med uorden og kaos der man må ta et oppgjør med det forstyrrende fremmede elementet: "resistance ultimately succeeds in once more insulating the known from the unknown and the monster is returned to its proper domain."<sup>93</sup> John, T-800 og Sarah tar opp kampen mot det ukjente. Man kan se det ukjente som unormal fysisk materie i og med at materien har bevissthet uten å inngå i den naturlige verden slik som dyr og mennesker. Hvor unaturlig maskiner med bevissthet er, understrekes av at hunder går bananas i nærheten av dem. (I framtiden brukes hunder som vakter for å skille ut mennesker fra maskiner, i tilfelle maskinene prøver å infiltrere motstandsbevegelsen. At hundene reagerer er tydeligvis ikke opplært, men instinktivt. Hunden til John avslører T-1000 ved å bjeffe voldsomt da fostermoren til John har blitt drept og duplisert av T-1000.) Monsteret i T2 blir så returnert til sitt "riktige domene" når den smelter i metallbadet. Den går fra å være materie med bevissthet til å være ren materie.

Et aspekt ved kunnskapsnarrativ er at det legges opp til en viss ambivalens overfor vitenskapsmannen. "Typically this involves our recognizing that although knowledge inevitably is dangerous, the man of knowledge himself (it invariably is a man) may yet prove to be acceptably motivated."<sup>94</sup> I T2 er vitenskapsmannen en sympatisk person. Dette vises i hans omsorg for familien i situasjonen der huset til familien blir beskyttet av Sarah. Han tenker først på at sønnen må komme seg i sikkerhet. Hans svakhet er at han har latt seg forføre av vitenskapen. Men når han skjønner at han er på feil vei, går han med på å ødelegge alt sitt arbeid. Til slutt ofrer han også livet for sitt feiltag og ender opp med å sprengte seg selv og hele Cyberdyne Systems sine lokaler i lufta. Dyson tar konsekvensen av at han har gått for langt i sin tørst etter kunnskap, og at han har blitt villedet av den forførende og bedrageriske teknologien.

---

<sup>92</sup> Tudor 1989: 83-84

<sup>93</sup> Tudor 1989: 84

<sup>94</sup> Tudor 1989: 85

Hvilken kunnskap formidler T2 forstått som en variant av myten om kunnskapens tre? Ziolkowski understreker i *The Sin of Knowledge* at det ikke bare er snakk om kunnskap om moral og samvittighet, men all form mental innsikt dette handler om. Godt og vondt henspiller bare til at det er alt mellom disse to polene som kunnskapens tre formidler. Ifølge Ziolkowski er slangen i syndefallsmyten det sentrale i fortellingen fordi den "embodies a projection of Eve's very human curiosity and desire."<sup>95</sup> Bibelens syndefallsmyte er det første eksempel på en myte hvor det er det motivasjonen for handlingen som er viktig og ikke måten den første synden ble utført på. Derfor markerer denne myten et veiskille i menneskets historie.

It is no longer fate, accident, or violation of a meaningless taboo that causes the fall of the entire human race from its state of primal bliss, but specifically the acquisition of knowledge that alienates humankind from its place in a unified creation, separating subject from object, man from nature. Here, for the first time in human consciousness, knowledge is sin.<sup>96</sup>

Et annet moment som Ziolkowski trekker fram er at også treet blir en slags medskyldig. Ifølge en utbredt middelaldersk legende blant annet kjent fra den kristne legendesamlingen *Legenda Aurea* av Jacobus de Voragine, så var Jesu kors laget av tre fra selve kunnskapens tre. Treet ble transplantert fra Adams grav og endte altså som Jesu kors. Hvis vi går tilbake til T2 kan man sette Dyson i Adam og Evas rolle, fordi også hans synd er ønsket om kunnskap. Dette vil også underbygge denne tolkningen at man kan se på robot-armen som et symbol for kunnskapens tre.

---

<sup>95</sup> Ziolkowski 2000: 17

<sup>96</sup> Ziolkowski 2000: 23



## Kapittel 6: Kristus-figurer

Kristus-figur i film er et tema som i motsetning til syndefallsmotivet har fått større oppmerksomhet. Det finnes studier som tar for seg representasjoner av Jesus og Kristus-figurer i film. Her kan nevnes bøker som for eksempel *Fra Glansbilde til antihelt. Jesus på film*<sup>97</sup> i Norge og *Imaging the Divine: Jesus and Christ-Figures in Film*.<sup>98</sup> I forsøk på å avklare hva kategorien Kristus-figur innebærer, er i først omgang å skille mellom Jesus-figur og Kristus-figur ofte brukt. I boken *Fra Glansbilde til antihelt. Jesus på film* brukes termene Jesus-skikkelse og Kristus-skikkelse. Det er likheten mellom karakteren i filmen og Jesus, slik han framstilles i Bibelen, som er avgjørende for i hvilken gruppe man plasserer karakteren. Filmer med Jesus-skikkelse er ”oftest filmatiseringer av evangeliene eller historier om mennesker som møter Jesus og får sine liv endret.”<sup>99</sup> En Jesus-skikkelse er altså basert på Bibelens Jesus. Kristus-skikkelser kan på den annen side være fullstendig oppdiktete karakterer. Kriteriet er at man kan spore trekk ved karakteren som minner om Jesus. Anton Karl Kozlovic opererer med samme skille i sin strukturelle framstilling av Kristus-figurer i film:

”Jesus-figure” refers to any representation of Jesus himself. “Christ-figure” describes any figure in the arts who resembles Jesus. The personal name of Jesus (in line with contemporary spirituality, thought and practice) is used for the Jesus-figure. The title “Christ” – the “Messiah”, or the “Anointed One” – is used for those who are seen to reflect his mission. In cinema, writers and directors present both Jesus-figures and Christ-figures.<sup>100</sup>

Karakterer som skal representere Jesus er bevisst formet i overensstemmelse med historier om den bibelske Jesus. Men en Kristus-figur i film kan både være en bevisst utforming av karakteren som dette, eller den kan tolkes som dette i etterkant uavhengig av filmskapernes hensikt.

---

<sup>97</sup> Leer-Salvesen, Kjartan *Fra glansbilde til antihelt. Jesus på film* Verbum, Oslo 2005

<sup>98</sup> Baugh, Lloyd *Imaging the Divine Jesus and Christ-Figures in Film* Sheed & Ward, Kansas City 1997

<sup>99</sup> Leer-Salvesen 2005: 7

<sup>100</sup> Malone, Peter “Jesus on Our Screens.” I May, John R. (ed.) *New Image of Religious Film* Sheed & Ward, Kansas City 1997 s. 59-60

Et eksempel på en Kristus-figur som med hensikt skulle være akkurat det den utenomjordiske karakteren Klaatu i filmen *The Day the Earth Stood Still*. I filmen har manusforfatter Edmund H. North innrømmet at han har brukt narrative elementer fra Bibelens historie om Jesus som inspirasjon for denne karakteren. Han håpet at sammenligningen mellom karakteren i filmen og Jesus ikke skulle være tydelig, men subliminal.<sup>101</sup>

## **Kristus-figur og heltemyte**

Hva er sammenhengen mellom Kristus-figur og Campbells heltemyte? Man kan se Kristus-figur som en underkategori av monomyten (heltemyten), og ved både å se en karakter i lys av heltemyten til Campbell og i lys av Bibelens fortellinger om Jesus kan man få innsikt i flere aspekter ved karakteren. En karakter kan ha flere dybder og gjennom å undersøke denne fra flere innfallsvinkler kan man få fram flere dimensjoner ved karakteren. Man kan i tillegg lettere skjelne en Kristus-figur fra andre mindre relevante karakterer, siden posisjonen tydeliggjøres gjennom også å være en helt, i tråd med Campbells heltemyte. Et annet moment er også hvordan analysemodeller som Campbells heltemyte kan påvirke hvordan filmskaperne lager film. George Lucas har hentet inspirasjon fra Campbells heltemyte i Star Wars triologien.<sup>102</sup> Dette er et eksempel på hvordan film som kulturelt fenomen og studiet av kulturelle fenomener gjensidig kan påvirke hverandre. Campbells heltemyte blir ofte nevnt i forbindelse med Kristus-figurer og at mange filmskaperne bruker Campbells heltemyte er ikke rart: “Since Campbells book is core reading in many scriptwriting classes alongside how-to manuals inspired by it, many Hollywood scripts inevitably manifest a Christic resonance.”<sup>103</sup>

Et problem vedrørende Kristus-figurer er å skille dem ut fra andre type karakterer som ikke er Kristus-figurer. Hva er det som gjør at en karakter kan være en Kristus-figur i tillegg til å være en helt i samsvar med Campbells monomyte? Å finne Kristus-figurer i film er et studiefelt som har blitt sett på med kritiske blikk. Et eksempel er Paul Coats som mener at:

Commentators wishing to convert the overwhelming secular majority of contemporary films to religion, or to discover a religious subtext within them, often declare any secularism merely apparent. Two hermeneutic operations for connecting film narratives to religious themes appear to be favoured by theologically-minded filmgoers:

---

<sup>101</sup> Kozlovic, Anton Karl “The Structural Characteristics of the Cinematic Christ-figure” i *Journal of Religion and Popular Culture* <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art8-cinematicchrist.html>

<sup>102</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 10

<sup>103</sup> Kozlovic, Anton Karl “The Structural Characteristics of the Cinematic Christ-figure” i *Journal of Religion and Popular Culture* <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art8-cinematicchrist.html>



commentary on names that either originate in or recall the Bible; and the repeated discovery that the protagonist is a 'Christ-figure' <sup>104</sup>

Det er en fare for at filmkritikeren i stedet for å fokusere på filmens virkelige innhold, gir for mye oppmerksomhet til perifere hendelser fordi de kan ha en religiøs konnotasjon. I forbindelse med Kristus-figurer kan det være et poeng at man ser figuren som inneholder av/oppfyller en frelsende funksjon. Et eksempel er Superman som i kraft av å være en overnaturlig redningsmann kan ses på som en Kristus-figur, selv om det ikke er så mange andre måter Superman kan sies å oppfylle noen kriterier for en solid Kristus-figur. I denne forbindelse hevder Coates at "Superman is, at best, a pseudo-Christian figure, an expression of a modern longing for a Redeemer with a more contemporary dress and impatient, un-Christlike willingness to right all wrongs here and now."<sup>105</sup> På den andre side kan man også tolke Superman som Kristus-figur. Det gjør for eksempel Kozlovic ved å finne flere likheter mellom Superman og Bibelens Jesus. Vi havner med dette inn i debattens kjerne om hva som skal til for at en filmfigur rettmessig blir kategorisert som en Kristus-figur.

Konflikten kan oppsummeres i at de som er mest kritiske til Kristus-figurer generelt beskylder teologisk inspirerte filmteoretikere for å lete etter Kristus-figurer over alt. En mistro, ikke nødvendigvis uten årsak, som betyr at poenget er en slags plan om å påpeke Guds tilstedeværelse over alt i kulturen, og som videreføres i en teologisk agenda som ligger bak å finne Kristus-figurer i film. Siden jeg ikke har noen teologisk agenda men er interessert i hva det går an å finne av religiøse motiver i en populærkulturell film, føler jeg ikke kritikk av denne typen særlig treffende. Likevel kan det være lurt å se hvilke argumenter disse kritikerne kommer med og overveie dem, for å se om analysen holder mål. Mitt utgangspunkt er jo som hos teologenes, å lete etter religion i film, og det blir kanskje lettere å gripe veldig vage hentydninger og analysere disse som religiøse. Jeg benytter meg jo av analysemodeller utviklet blant annet av teologer i min oppgave. Men det er visse temaer som hos dem er sentrale, som jeg ikke diskuterer i oppgaven. Et tema som jeg ikke vil gå nærmere inn på er hvorvidt Kristus-figuren i en gitt film er med på å belyse Bibelens historier om Jesus. Det er et viktig aspekt i teologiske tilnærmingsmåter til analyse av film hvorvidt en Kristus-figur kan gi ny forståelse av Jesus.<sup>106</sup> Jeg vil heller, i likhet med Kjartan Leer-Salvesen i *Fra Glansbilde til antihelt. Jesus på film*, konsentrere meg om hvordan Bibelens historie om Jesus og dens

---

<sup>104</sup> Coates, Paul *Cinema Religion and the Romantic Legacy* Ashgate, Aldershot 2003 s. 79

<sup>105</sup> Coates 2003: 79

<sup>106</sup> Baugh 1997: 112

virkningshistorie i Vesten kan bli brukt som strukturerende og meningsgivende element i populærkulturen.<sup>107</sup>

Selv om de religiøse temaene i en film ikke nødvendigvis er så tydelige, kan man allikevel ofte se at filmen formidler temaer ved hjelp av myter som er veldig grunnleggende i vår kultur og som de fleste av oss, gjennom å ha vokst opp i den vestlige kultur, har kjennskap til:

Hollywood films are frequently created within a Judeo-Christian context. Therefore, it is almost a natural response for Western scriptwriters looking for ideas and archetypes to tap into this familiar religious heritage when creating new heros. They know the sacred stories and thematic patterns so well (whether consciously or unconsciously) from their own socialisation, enculturation and professional education (whether religious, cultural or vocational).<sup>108</sup>

En måte å undersøke om en karakter i en film er en Kristus-figur, er å sammenligne med Bibelens fortellinger om Jesus. Man kan ta utgangspunkt i karakteristikk og handlingsforløp i fortellingene om Jesus og se om man gjenfinner noen av de samme kjennetegnene hos filmens karakterer. Denne framgangsmåten bruker blant annet Lloyd Baugh og Anton K. Kozlovic. Kozlovic gir i sin artikkel "The Structural Characteristics of the Cinematic Christ-figure"<sup>109</sup> en framstilling av kjennetegn en Kristus-figur kan ha. Det samme gjør Lloyd Baugh i *Imaging the Divine: Jesus and Christ-Figures in Film*. Dette er en bok som er skrevet ut ifra et teologisk perspektiv. Siden det er gjort mange studier av Kristus-figurer i film innen teologi er det også her man nødvendigvis finner utarbeidede klassifiseringer.

Kozlovic setter opp en rekke kriterier for hva som gjør at en karakter i en film kan defineres som Kristus-figur. Han gjør rede for flere strukturelle karakteristikk av Kristus-figurer i film, der han også gir filmatiske eksempler for å belyse disse. Det er trekk ved Bibelens Jesus som hovedsakelig er grunnlaget for disse karakteristikkene. Kozlovic mener ikke at en Kristus-figur trenger å inneha alle karakteristikkene han lister opp. Men det må være en klar likhet, slik at det ikke er en påtvunget innlesning av Kristus-figur i en film. Også Lloyd Baugh lister opp i *Imaging the Divine: Jesus and Christ-Figures in Film* en del karakteristiske trekk Kristus-figurer kan inneha. Noen av karakteristikkene ved en Kristus-figur som går igjen hos både Kozlovic og Baugh, er mytisk opphav, overmenneskelige krefter eller evnen til å kunne

---

<sup>107</sup> Leer-Salvesen 2005: 95

<sup>108</sup> Kozlovic, Anton Karl "The Structural Characteristics of the Cinematic Christ-figure" i *Journal of Religion and Popular Culture* <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art8-cinematicchrist.html>

<sup>109</sup> Kozlovic, Anton Karl "The Structural Characteristics of the Cinematic Christ-figure" i *Journal of Religion and Popular Culture* <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art8-cinematicchrist.html>

utføre mirakler, gjenoppstandelse, det å ofre seg for menneskeheten. Det er på bakgrunn av framstillingene av Kristus-figurer hos Kozlovic og Baugh at jeg vil analysere T2.

## ***Kristus-figurer i T2***

Det er to karakterene i filmen som innbyr til nærmere undersøkelse med tanke på Kristus-figur. John Connor er bare et barn, men han har allikevel tyngden av å faktisk være forutbestemt til å bli lederen for opprørsbevegelsen i den postapokalyptiske framtiden. Han har et kall. Det som gjør John Connor en eventuell Kristus-figur ligger altså ikke åpenbart i filmen, men det er mer historien rundt, og myten rundt fortellingen som er det avgjørende. John, slik han er i filmen, har visse karakteristikk som kan gjøre han til en Kristus-figur, men det er mest det at vi får vite hva hans skjebne er som gjør han til en kandidat. Samtidig gjør hans forhold til T-800 dette litt mer komplekst. Man kan ikke se disse to karakterene separat da det er framtidens John som sender T-800 tilbake til fortiden for å redde seg selv som ung. T-800 er blitt programmert til å adlyde Johns minste ordre, og er i dette henseende ikke et autonomt individ. Han er mer et redskap for John – framtidens Johns forlengede arm inn i fortiden. Samtidig er T-800 en karakter som står for seg selv og innehar karakteristikk som i seg selv kan gjøre han som individ til en Kristus-figur. Denne kompleksiteten vil jeg gå nærmere inn på etter hvert. Først vil jeg gi en framstilling av karakteristikk som kan sies å gjøre både John og T-800 til Kristus-figurer hver for seg.

Kristus-figuren kan reflektere noe transcendent, ”helt annet” – inneha en transcendent dimensjon gjennom å ha et mystisk opphav.<sup>110</sup> Karakteren kan komme fra verdensrommet, en annen tid eller en annen dimensjon. Karakteren kan altså ankomme på andre måter enn ved fødsel. Det som er viktig er at det er en uventet og kanskje merkelig og obskur måte karakteren ankommer på. Et aspekt kan også være at unnfangelsen er utenom det normale. Både John og T-800 har mystisk opphav. John er resultatet av at han selv i framtiden har sendt en beskytter til Sarah fra hans egen tid. Beskytteren fra framtiden og Sarah forelsker seg, har samleie, og John blir resultatet av dette. Johns far er altså fra en annen dimensjon, en annen tid. Man finner her paralleller til fortellingen om Maria som får besøk av en engel som forteller henne at hun er gravid. Johns fødsel bærer også preg av forutbestemthet og profetier. På samme måte som det er forutbestemt at Maria skal føde en sønn som blir verdens frelser, fortelles Sarah at grunnen til at hun er i fare er at hun skal bli mor til en opprørsleder som tar opp kampen mot det onde – maskinene. Opphavet til T-800 på sin side kommer fra en annen

---

<sup>110</sup> Baugh 1997: 205

tid. Ankomsten til T-800 kan også sees på som en fødsel. Han er naken når han ankommer nåtiden. Men han er ikke hjelpeløs og trenger beskyttelse slik en vanlig fødsel krever. Han er en del av en annen tid og reflekterer dette ved å ikke være menneskelig.

Dette leder over på en annen karakteristikk, det å kunne utføre mirakler eller å ha overmenneskelige krefter: "Christ worked miracles as a sign of the coming of the Kingdom and the motif of working wonders is common in popular superhero films like Batman (1989) and its sequels and Superman."<sup>111</sup> T-800 er utstyrt med overmenneskelige krefter og kan bli truffet av en rekke kuler uten å ta større synlig skade av det. Når John tar på kulehullene til T-800, er dette en scene i filmen som underbygger kristen symbolikk. Dette kan sammenlignes med når Tomas tviler, og tar på sårene etter naglene i hendene til Jesus: "Men han sa: "Dersom jeg ikke får se naglemerkene i hendene hans og får legge fingeren i det og stikke hånden i hans side, vil jeg ikke tro."" Og senere når Jesus kommer og sier til Tomas: "Kom med fingeren din, og se mine hender, og kom med hånden og stikk den i min side. Vær ikke vantro, men troende!"<sup>112</sup> I tillegg til at T-800 ikke tar øyensynlig skade av å bli truffet av kuler er det heller ikke noe menneske som kan måle seg med hans fysiske krefter. Hans kraft kommer tydelig fram gjennom slåsskampene med den onde roboten. Her kaster de hverandre vegg i mellom, mens vegger og sement ødelegges holder de seg like hele.

At T-800 overstyrer ordre han får av John helt i slutten av filmen kan også sies å være en form for mirakel. Det skal være fysisk umulig at han kan overse programmeringen som tilsier at han skal adlyde Johns minste ordre. Når det kommer til John kan han sies å utføre mirakel da han sender T-800 tilbake i tid. Han kontrollerer således tiden, noe som blir sett på i nåtiden som noe umulig. I tillegg har John en kodeknekker han har fått av sin mor. Det er en innretning for å knekke all slags koder blant annet minibank koder og inngangskoder. John driver med andre ord med tallmagi. Han kontrollerer sine omgivelser ved hjelp og bruk av tall.

Et annet karakteristikk som en Kristus-figur bør inneha er en vilje til å kjempe for de undertrykte. Det er viktig at rettferdigheten skal seire. "The protagonist of the film often enters a community or a situation in which injustices are being perpetrated against the people, and one aspect of his mission is to free the people from this yoke."<sup>113</sup> I framtiden ser vi John kjempe mot maskinene som undertrykker menneskene. Han er leder for opprørsbevegelsen og

---

<sup>111</sup> Baugh 1997: 206

<sup>112</sup> Bibelen Det Norske Bibelselskap 1978 Joh 20:25,27

<sup>113</sup> Baugh 1997: 206

skal lede de undertrykte menneskene mot seieren over de undertrykkende maskinene. I nåtiden er det også den overhengende faren fra de framtidige autonome maskinene og den reelle faren som den onde roboten utgjør som John må gå til kamp mot. I tillegg legger mentalsykehuset Sarah er sperret inne på hindringer i veien for frihetskampen. Gjennom at de stempler Sarah som gal og sperrer henne inne tar de indirekte parti med fienden til John og Sarah. John og T-800 legger ut på en farlig misjon i å befri Sarah fra rasjonalitetens tvangstrøye i form av mentalsykehuset.

Det er en overhengende fare fra teknologien som er hovedkampen deres. Men det er også representasjoner av den rasjonalistiske ufriheten som John og T-800 går til kamp mot i sitt forsøk på å befri Sarah. Hvordan Sarah blir behandlet på sykehuset er også med på å forsterke inntrykket av at dette er et sted som undertrykker mennesker. Hun blir seksuelt trakassert av en vakt og hun blir utstilt som et forskningsobjekt for nysgjerrige psykiatristudenter. Senere går John, T-800 og Sarah også til kamp mot forskningsbedriften som prøver å skjule at de er i besittelse av den farlige teknologien fra framtiden. Politiet, som er infiltrert av den onde roboten, må de også kjempe mot.

Gjennom hele filmen er det etablerte instanser i samfunnet som politi, helsevesen og industri som hindrer de tre i kampen mot teknologi og framtidens slaveri. Dette har også sammenheng med en annen karakteristikk ved Kristus-figurer som er at de ofte inngår i autoritetskonflikter: "Also in the Christ-figure film, the conflict between the protagonist and some authority figure or figures is a crucial dramatic element."<sup>114</sup> John står fra begynnelsen av filmen i konflikt med autoriteter. Puplic Enemy t-skjorten hans er betegnende for hans forhold til samfunnet generelt. Han gjør opprør mot fosterforeldrene sine, og i tillegg har han vært i klammeri med politiet flere ganger selv om han bare er 13 år. T-800 på sin side er etterlyst for mord på en rekke politibetjenter. Han er identisk med den forrige terminatoren maskinene sendte tilbake i tid for å drepe Sarah. Men han er ikke den samme og han er uskyldig i de mordene politiet mener han har begått. Et av kriteriene til Kozlovic er at Kristus-figurer ofte blir beskyldt for forbrytelser de ikke er skyldige i.<sup>115</sup>

En tydelig karakteristikk som gjør at en karakter i en film raskt kan gjenkjennes som en Kristus-figur er at skikkelsen ofrer seg for menneskeheten. "Jesus Christ in his passion and death redeemed humankind. He was the sacrificial victim, the scapegoat, who took onto

---

<sup>114</sup> Baugh 1997: 207

<sup>115</sup> Kozlovic, Anton Karl "The Structural Characteristics of the Cinematic Christ-figure" i *Journal of Religion and Popular Culture* <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art8-cinematicchrist.html>

himself the sins of the world.”<sup>116</sup> Kozlovic skriver også om offer for menneskeheten i sin artikkel: ”Christ-figures are commonly involved in some form of sacrifice, usually involving bloodshed, suffering and death (i.e., the embodiment of Christ’s passion), especially in their redeemer mode.”<sup>117</sup> I T2 velger T-800 å la seg senke ned i metallbadet og tilintetgjøres for å redde menneskeheten. Man kan også si at han bokstavelig har tatt verdens synd, i den forstand at han er av en annen natur, som per definisjon skal man følge T2s logikk, er syndig. Også i boken *Projecting the Shaddow* blir denne handlingen i T2 tatt opp. ”(T)he Terminator takes the world’s technological sins into himself, slips quietly into a vat of molten metal, and heroically sacrifices himself for the good of human kind.”<sup>118</sup>

En vesentlig forskjell i framstillingen av T-800 i forhold til Jesus, er at Jesus blir sett på som syndfri, mens T-800 ikke har denne iboende renheten. Allikevel er det i T2 T-800 som må ofre seg for at menneskeheten skal ha en sjanse for å bli frelst fra den syndige teknologien. Før han lar seg senke ned i metallbadet sier han at han forstår hvorfor mennesket gråter nå, og det er kanskje derfor han velger å redde menneskeheten. ”I know now why you cry, but it is something I can never do.” Han ser at det er en vesensforskjell mellom seg selv og menneskene, og at det sterke båndet som knytter mennesker sammen – følelsene de har for hverandre – er noe han ikke kan ta del i. Kozlovic er i sin artikkel om Kristus-figurer også innom filmen T2 og også han framhever at T-800 tar et valg om å bli tilintetgjort til tross for at både John og Sarah har blitt følelsesmessig knyttet til han:

(T)he ”good” T-800 Terminator in *Terminator 2: Judgement Day* voluntarily steps into the furnace to be melted down to destroy the advanced computer chip inside him, thus, protecting the future from supercomputer domination. This, despite the heart-felt protests against his immanent demise by Sarah Connor (Linda Hamilton) and her son John Connor (Edward Furlong), the Terminator’s former adversaries.<sup>119</sup>

I forbindelse med offer for menneskeheten er også gjenoppstandelse ofte et motiv. I T2 er gjenoppstandelsen en hendelse separert fra motivet om offer for menneskeheten. Like fullt kan det faktum at T-800 tilsynelatende dør og gjenoppstår vektlegges når man ser på T-800 som en Kristus-figur. Mot slutten av filmen finner vi en slosskamp mellom T-800 og T-1000

---

<sup>116</sup> Baugh 1997: 207

<sup>117</sup> Kozlovic, Anton Karl ”The Structural Characteristics of the Cinematic Christ-figure” i *Journal of Religion and Popular Culture* <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art8-cinematicchrist.html>

<sup>118</sup> Rushing og Frenzt 1995: 198

<sup>119</sup> Kozlovic, Anton Karl ”The Structural Characteristics of the Cinematic Christ-figure” i *Journal of Religion and Popular Culture* <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art8-cinematicchrist.html>

der T-800 blir spiddet av en jernstang og ellers ganske kraftig mutilert. T-800 ”dør” i den forstand at vi ser at det visuelle skjermbildet hans og det avdekkede rødlysende øyet slokne. (han har tidligere i slåsskampen fått revet av det menneskelige øyet og huden rundt slik at vi ser metallskjellettet og maskinøyet under.) John og Sarah tar opp kampen alene med T-1000, men Sarah feiler i sitt forsøk på å tilintetgjøre han. Men T-800 tar kraft fra reservekraftkilden sin. Han gjenoppstår og setter inn siste avgjørende slag mot T-1000.

Etter en gjennomgåelse av karakteristikk som ofte knyttes til Kristus-figurer, er det tydelig at både John og T-800 er i besittelse av kvaliteter som gjør dem begge til Kristus-figurer på hver sin måte. I T2 filmen er det T-800 som framstår som den mest iøyenfallende Kristus-figuren, mens John er kan sies å kunne klassifiseres som dette i kraft av mytologien som er spunnet rundt ham som en fremtidig menneskehetens frelser. John Connor har initialene J. C. som henspiller på Jesus Christ. Dette er en enkel måte å vise hvilken rolle en karakter skal ha i en film. Man finner eksempler på dette i andre filmer som for eksempel James Cole i *Twelve Monkeys* (1995) og John Coffey i *The Green Mile* (1999). John Connor er i den første Terminator-filmen en Kristus-figur på bakgrunn av at han er lederen for opprørsbevegelsen som skal redde og befri menneskeheten fra de onde maskinene.

I T1 er T-800 fienden som skal drepe John Connors mor, Sarah. Det er en ganske overveldende forskjell i framstillingen av T-800 i film nummer to. Usikkerheten vedrørende T-800 figuren understrekes i begynnelsen av filmen slik at seeren ikke skal umiddelbart skjønne at T-800 er en venn. Før T-800 møter John og begynner sin initieringsprosess er han alt annet enn harmløs. Det første han gjør i begynnelsen av T2 er å oppsøke en pub. Der banker han opp en gjeng store motorsykelkarer for å deretter stjele en av dem sine klær og motorsykel. Slåssingen er brutal og det er ikke tvil om at motorsykelkarene får varige mén. Dette er gjenspeilinger fra den forrige filmen – T1, og understreker også poenget om at enhver teknologi som ikke kontrolleres av mennesket, kontrollerer mennesket. Etter møtet med John Connor derimot forandres T-800 grunnleggende:

Schwarzenegger's image is thus strategically transformed from evil shadow to moral persona as technology once again signifies progress and protection for humanity. As John Connor's hunter/weapon, the T-800 is no longer a frightening Other, but simply a helpful extension of John's ego.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Rushing og Frentz 1995 :196

John og T-800 er tett knyttet sammen gjennom at T-800 er programmert av John i framtiden. De to karakterene kan dermed ikke skilles bastant fra hverandre. Som nevnt kan T-800 ses som en ekstensjon av John's ego. I T2 er mennesket nødt til å ta kontroll over teknologien som er blitt autonom og utgjør en trussel. John er i stand til å gjenerobre kontroll over teknologien og i sin tur bruke den til å bekjempe trusselen. I forlengelse av dette kan man si at T-800 bare er Johns redskap. Men på den annen side er T-800 en helt sentral figur i filmen, og en avgjørende hendelse i filmen er at han gir sitt liv for menneskeheten. Rushing og Frentz kritiserer T2's "melodramatic lack of aesthetic taste and (a) fairly blatant rip-off of the ending of E.T."<sup>121</sup> I tillegg til en slik filmkritisk innvending, er de svært skeptisk til det religiøse innholdet i filmen: "It repeats the exoteric religious assumption that facing the shadow is something a singular "individual" can do for us, not something we must continually do for ourselves."<sup>122</sup> Gjennom å være en Kristus-figur som frelser menneskeheten på bekostning av seg selv, representerer T-800 menneskets egen fornektelse av teknologiens skadevirkninger, hevder Rushing og Frentz.

I en scene i begynnelsen av filmen kan det også virke som skaperne av filmen legger alt til rette for at T-800 skal oppfattes som en Kristus-figur. Det er i slåsskampen i begynnelsen av filmen der T-800 blir stukket med kniv i brystet. (Han har ennå ikke fått klær på seg.) Såret som han har etterpå er ikke på samme sted han blir stukket. Det er plassert slik at det er naturlig å trekke sammenligning til Jesu spydsår som er omtalt i Bibelen: "Men en av soldatene stakk ham i siden med et spyd, og straks kom det ut blod og vann."<sup>123</sup> Her ser det ut til at dette såret med vilje har blitt lagt vekt på av filmskaperne. Særlig siden det er så tydelig at såret burde vært et annet sted på brystet, men allikevel blir "flyttet på" for at det skal være på samme sted som det er på bilder av Jesus i ulike verk i kunsthistorien.

## ***Heltemyter i T2***

I begynnelsen av kapittelet knytter jeg sammen rollen som Kristus-figur og heltemyten slik vi finner den framstilt hos Joseph Campbell. Som beskrevet innledningsvis, kan det være fruktbart å se Kristusfigur-forestillingen som et aspekt ved heltemyten for å klargjøre hvilke forventninger som er satt til en karakter. Helte-mytologi er et eget forskningsfelt. Den narrative strukturen som er felles for disse typer fortellinger er heltens søken etter å finne noe

---

<sup>121</sup> Rushing og Frentz 1995: 198

<sup>122</sup> Rushing og Frentz 1995: 198

<sup>123</sup> *Bibelen* Det Norske Bibelselskap 1978 Joh 19:34



hun eller han har mistet. Northrop Frye kaller dette mønsteret for et arketypisk plott.<sup>124</sup> Dette mønsteret finner man også igjen i fortellinger i Bibelen: "Critics have traced the hero quest pattern to both the Hebrew Bible and the New Testament, with their archetypal stories of loss (the fall) and recovery (the establishment of God's rule)".<sup>125</sup>

I det følgende vil jeg se på hvordan heltemyten i Campbells teori kan være et hjelpemiddel for å få fram underliggende elementer i min analyse av T2. Jeg vil også se nærmere på hvordan tanken om arketypiske mønstre har blitt omformet og videreført i USA til en amerikansk monomyte. I den forbindelse vil jeg vise hvordan de forskjellige framstillingene av monomyten er med på å belyse ulike aspekter ved karakterene John og T-800.

Campbell hevder at det er et mønster som går igjen i alle helte-myter, dette kaller han for "monomyten". Han sammenligner denne myten med overgangsriter, og finner at begge følger mønsteret: separation – initiation – return.

A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man.<sup>126</sup>

Hvis man gjør en enkel sammenstilling av Campbells monomyte og T2 vil kanskje resultatet bli slik: John blir separert fra den hverdagen han har kjent hos sine fosterforeldre. Hans verden og verdensbilde blir utfordret av noe ukjent gjennom møte med robotene fra fremtiden. Dette ukjente er tydelig noe som ikke er av det normale, da Sarah har blitt stemplet som gal av samfunnet etter å ha hevdet at roboter fra fremtiden prøver å ta over verden. Ved hjelp av sin mor og sin hjelper T-800 må John kjempe mot mektige krefter. Sammen vinner de over det onde og forhindrer at verden i nærmeste framtid blir overtatt av maskiner.

Man kan også gå dypere og ta i betraktning at Campbell fokuserer på at myten først og fremst har psykologisk mening. I motsetning til overgangsriten som er et sosialt fenomen der poenget er å få en ny sosial status, framhever Campbell at monomyten er et bilde på psykologisk transformasjon.

If literally a hero discovers a strange external world, symbolically, or psychologically, he discovers a strange internal one.(...)Literally, the hero discovers the ultimate nature of the world. Symbolically he

---

<sup>124</sup> Frye, Northrop *Anatomy of Criticism: Four Essays* Atheneum, New York 1968 s. 192,215

<sup>125</sup> Aichele og Walsh 2002: 256

<sup>126</sup> Campbell, Joseph *The Hero with a Thousand Faces* Princeton University Press 1973 s. 30

discovers his own ultimate nature. He discovers his true identity. He discovers who he really is.<sup>127</sup>

I denne sammenheng kan man se John og Sarahs kamp mot den onde roboten som en indre kamp. Det er en kamp mellom det kunstige og det ekte. I kunstige og mekaniske omgivelser er det en utfordring å forbli menneskelig og la sine medmenneskelige følelser styre seg og sine handlinger. Dette kommer klart fram i framstillingen av Sarah og T-800s forenklete rasjonaliseringer om hvordan de kan redde verden ved å ta livet av vitenskapsmannen Dyson, hvor John forfekter menneskelivets absolutte egenverdi. De må se sine indre demoner i øynene og gå til kilden, som symboliseres av den autonome teknologien.

The changes rung on the simple scale of the monomyth defy description. Many tales isolate and greatly enlarge upon one or two of the typical elements of the full cycle (testmotif, flight motif, abduction of the bride), others string a number of independent cycles into a single series (as in the Odyssey). Differing characters or episodes can become fused, or a single element can reduplicate itself and reappear under many changes.<sup>128</sup>

Som vist er det en klar parallell mellom den narrative strukturen til T2 og Campbells heltemyte. Han understreker den varierende formen som denne myten kan ha. Slike variasjoner kan i høyeste grad finnes i T2. Tidsspranget i filmen, de innfløkte rollene til Sarah, John og T-800 vanskeliggjør en enkel sammenstilling med Campbells myte. Det er imidlertid klart at dersom man ser bort fra dette og forenkler handlingen til dens hovedelementer er det ingenting i veien for å tolke T2 inn i en slik heltemyte som Campbell hevder tilhører de allmennmenneskelige og gjenfinnes i all kultur.

I *The Myth of the American Superhero*<sup>129</sup> skrevet av Lawrence og Jewett blir superheltens rolle i amerikansk populærkultur beskrevet. Her ses flere paralleller til forestillingen om superhelten i amerikansk kultur og helten i Campbells monomyte. Essensen i begge fortellingsstrukturene er at helten har en rolle som samfunnets redningsmann. Noe annet ville også vært rart når innfallsvinkelen til forfatterne er hvordan den amerikanske monomyten er et uttrykk for samfunnets verdier. ”A great deal of work has been done on the particulare adaptations of the archetypal hero myth to culture in the United States.”<sup>130</sup> Lawrence og

---

<sup>127</sup> Segal, Robert A. *Joseph Campbell: An Introduction* Garland, New York 1987 s. 5

<sup>128</sup> Campbell 1972: 246

<sup>129</sup> Lawrence, John Shelton og Jewett, Robert *The Myth of the American Superhero* B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapid, Mich. 2002

<sup>130</sup> Aichele og Walsh 2002: 257

Jewett plasserer seg i denne tradisjonen. De er for eksempel opptatt av hvordan demokratiske verdier overensstemmer med den amerikanske monomyten eller ikke. De ser en forskjell i hvordan helten forholder seg til samfunnets institusjoner. Ifølge Lawrence og Jewett er den klassiske monomyten en fortelling som er formet etter strukturen i initiasjonsriter, der det er heltens måte å bli integrert i samfunnet i en ny rolle, og nyttiggjøre seg samfunnet som er hovedpoenget. I den amerikanske monomyten derimot, er det lagt vekt på den forløsende/frelsende rollen helten har, påpeker de.

Whereas the classical monomyth seemed to reflect rites of initiation, the American monomyth derives from tales of redemption. It secularizes the Judaeo-Christian dramas of community redemption that have arisen on American soil, combining elements of the selfless servant who impassively gives his life for others and the zealous crusader who destroys evil. The supersaviors in pop culture function as replacements for the Christ figure, whose credibility was eroded by scientific rationalism. But their superhuman abilities reflect a hope for divine, redemptive powers that science has never eradicated from the popular mind.<sup>131</sup>

Forfatterne spør seg selv hva som gjør at et land som er så sikker på sin egen overordnede posisjon som en demokratisk stat, har så mange fortellinger hvor demokratiske institusjoner kommer til kort, og en superhelt må opptre som redningsmann for demokratiet. Også USAs utenrikspolitikk reflekteres i superhelt myten, sier Lawrence og Jewett. USA rettferdiggjør sin overlegne militære makt og hevder at den er utelukkende defensiv og ment til å beskytte de svake og uskyldige. Bildet overensstemmer med forestillingen om den selvoppofrende superhelten som er så gjennomgående i amerikansk populærkultur.<sup>132</sup>

Som beskrevet tidligere i kapittelet om myte og ideologi kan myter brukes til å skjule motsetninger i samfunnet. Hvis vi analyserer T2 ut ifra dette perspektivet kan vi se vi at filmen medierer motsetningen mellom medmenneskelighet og utføring av vold. Vold ses som nødvendig for å opprettholde orden. Fienden må derfor bekjempes med vold av helten, men helten som utøver volden må også forlate samfunnet etter utført oppdrag. Rollen T-800 spiller som helt kan settes inn i denne sammenhengen. Han bekjemper vold med vold. I tillegg lar han seg ofre for menneskeheten, er menneskehetens frelser samtidig som han er representant for det onde siden han er en maskin.

---

<sup>131</sup> Lawrence og Jewett 2002: 6-7

<sup>132</sup> Lawrence og Jewett 2002: 15



## Kapittel 7: Apokalypse

Som jeg var inne på innledningsvis til analysen er apokalypsekategorien kompleks når det gjelder hvordan selve begrepet blir definert. Det har blitt forsket mye på ulike måter apokalypseforestillingen manifesterer seg i kulturen, både som en religiøs forestilling om verdens ende på Guds initiativ, og som en sekulær forestilling der mennesket selv ødelegger jorden. Apokalypsemotivet er veldig populært i film, og her finner man også naturkatastrofeforestillinger som øyensynlig verken mennesket eller Gud forårsaker.

### **Definisjoner**

Apokalypse betyr åpenbaring og blir ofte assosiert med Johannes Åpenbaring i Bibelen. I denne boken i Bibelen blir det beskrevet kampen mot drager og udyr/monstre, den kommende dommens dag, tusenårsriket, verdens ende, og om det nye Guds rike. Men man finner apokalyptikk også andre steder. Apokalyptisk litteratur er en sjanger som innbefatter noe jødisk litteratur skrevet i hellenistisk periode og også noe gresk-romansk og persisk litteratur. Denne type litteratur ble populær og utviklet seg videre i middelalderens Europa. Apokalyptikk innebærer troen på at Gud har åpenbart den historiske slutten på den pågående kampen mellom det gode og det onde. Denne troen har mange fellestrekk i de tre religionene kristendom, islam og jødedom. Her har apokalypse litt varierende betydninger. Noe materiale blir beskrevet som apokalyptikk fordi det beskriver verdens ende, annet på grunn at den beskriver åpenbaring og kamp mellom demoniske og himmelske krefter.<sup>133</sup>

Ikke all apokalyptisk litteratur tar for seg spørsmålet om verdens ende, og den kan også beskrives som en aktivitet – og en litteratur – som åpenbarer det skjulte, ofte verdens og tilværelsens hemmelige sammenheng og forløp fra urtiden til undergang og opprettelsen av en ny, vidunderlig verden.<sup>134</sup> I Bibelen finner man bøker som inneholder apokalyptiske elementer. Her fortelles det om de begivenheter som vil finne sted ved denne verdens undergang og den nye messianske tids begynnelse. Typisk innledes apokalypsen med

---

<sup>133</sup> Stein, Stephen J., McGinn, Bernard og Collins, John J. (eds.) *The Encyclopedia of Apocalypse vol 1: The Origins of Apocalypticism in Judaism and Christianity* Continuum, New York 1998 s.vii-viii

<sup>134</sup> Podemann Sørensen, Jørgen *Gads religionsleksikon* Gad, København 1999

beskrivelser av store omveltninger og katastrofer, som vil innvarsle de siste tider. Deretter følger forløsningen og fred og rettferdighet for hele verden.

I introduksjonskapittelet til *The Apocalyptic Visions in America* gir Lois P. Zamora en kort oppsummering av hva som kjennetegner myten om apokalypse.<sup>135</sup> Han mener at apokalypse hovedsakelig er fortellingen om de siste tider. Verden har en begynnelse og en ende og apokalypsen finner sted når verden slik vi kjenner den tar slutt. Apokalypse er et markant brudd i historien, i motsetning til profetiske forestillinger som heller forfekter en glidende overgang til den nye tidsalderen. I apokalypseforestillingen i Åpenbaringen bryter Gud inn og redder de rettferdige som har levd i overensstemmelse med hans vilje. Disse blir forent med Gud i det nye himmelske riket. Forestillingen om apokalypse er fundamentalt dualistisk. Tanken om at det finnes en pågående kamp mellom det gode og onde er gjennomgående. Etter en siste kamp mellom Gud og Antikrist vil Gud vinne, tiden vil opphøre, og de rettferdige vil bli innlemmet i Guds rike/den hellige by. Himmelen og jorden vil smelte sammen. Det er derfor en tosidighet i apokalypseforestillingen. For noen vil den representere katastrofe og kaos, mens for andre igjen – millennium og orden. Zamora understreker også at den apokalyptiske forestillingen presenterer et deterministisk historiesyn. Apokalypsen er uunngåelig.<sup>136</sup>

Det er også nødvendig med en avklaring rundt begrepene apokalypse og eskatologi. Eskatologi defineres som ”læren om de siste ting, om verdens ende og verdens fornyelse.”<sup>137</sup> Både apokalypsebegrepet og eskatologibegrepet omfatter altså de siste tider. Men et ensidig fokus på eskatologi ville fjerne meg fra terminologien som vanligvis brukes innenfor forskning om populærkulturelle. Å ha fokus på apokalypse både i forbindelse med populærkulturen og religiøse strømninger i kulturen utvider horisonten for analysen, også siden begrepet er så innarbeidet i analyser av film. Jeg vil heller se på noen tilfeller der man prøver å avklare apokalypsebegrepet i forhold til hvordan det burde brukes i tråd med teologi. Debatten har blant annet dreid seg om hvorvidt begrepet apokalypse er det rette å bruke i sammenheng med filmer der fokuset helst er på katastrofeaspektet.

---

<sup>135</sup> Zamora, Lois P. ed. *The Apocalyptic Vision in America* Bowling Green University Popular Press, Ohio 1982 s. 1-5

<sup>136</sup> Zamora 1982: 24

<sup>137</sup> Kværne, Per og Vogt, Kari (red.) *Religionsleksikon* J.W. Cappelens Forlag a.s, Oslo 2002

## ***Forestillinger om apokalypse i amerikansk kultur***

Ifølge Zamora preger den apokalyptiske forestillingen USA. Man har gått fra forestillingen om det amerikanske kontinent som den nye verden til et mer pessimistisk perspektiv der forestillingen om de siste tider og katastrofen står i sentrum, hevder han. Europeiske oppdagere og senere innflyttere hadde i møte med den nye verden skapt et bilde av stedet som det jordiske paradiset. Men siden 50-tallet har optimismen avtatt og den amerikanske mentaliteten er blitt preget av en rekke hendelser som vitner om menneskets evne til det selvdestruktive.

In the past two or three decades and in fact during much of this century, however, America's sense of its apocalyptic historical destiny has become almost universally pessimistic in outlook. In our time, millennial optimism seems to have been transformed into a foreboding suspicion of the imminence of great cosmic disaster in which the world may be annihilated, with no possibility of anything beyond the cataclysm.<sup>138</sup>

I USA har man fått et skifte i hvilken del av den apokalyptiske forestillingen som står i forgrunnen, der det nye fokuset ligger på katastrofeaspektet av myten. Zamora formulerer det slik: "The current pessimism about our collective future has its basis in the cataclysmic side of apocalypse as surely as our earlier national optimism proceeded from its millennial vision."<sup>139</sup>

Et eksempel på apokalyptiske forestillingers tilstedeværelse i amerikansk kultur er profetskikkelser som forutser store katastrofer, for eksempel atomkatastrofer. Veronica Lueken spådde fram til sin død i 1995 at hele verden ville bli straffen for menneskenes syndige liv. I følge Marias åpenbaringer til Veronica Lueken ville hun og hennes menighet bli tatt til et overnaturlig sted, der de kunne være trygge til Sønnens gjenkomst. Straffen ville komme i form av en stor atomkatastrofe som ville utslette millioner av menneskeliv.<sup>140</sup> Dispensasjonisme innebærer tanken om at alle som virkelig er kristne vil bli spart for lidelse siden de blir "raptur(ed) (...) of the earth for the Tribulation".<sup>141</sup> Ifølge religionsforsker

---

<sup>138</sup> Zamora 1982: 1

<sup>139</sup> Zamora 1982: 1

<sup>140</sup> Cuneo, Michael W. "The Vengeful Virgin. Case Studies in Contemporary American Catholic Apocalypticism" i Robbins, Thomas og Palmer, Susan J. eds. *Millennium, Messiahs, and Mayhem: Contemporary Apocalyptic Movements* Routledge, New York og London 1997 s.176

<sup>141</sup> Harding, Susan "Imagining the Last Days: The Politics of Apocalyptic Language" i Marty, Martin B. og Appleby, Scott (eds.) *Accounting for Fundamentalism* The University of Chicago Press, Chicago og London 1994 s.58

Harding er dispensationalism veldig utbredt, faktisk hevder hun at det er "the way most Bible-believing Christians in America read current history and the daily news".<sup>142</sup>

Apokalyptikken appellerer til personer som er preget av og fortvilet over forandringene som har skjedd i samfunnet den siste tiden med umoral og sekularisering. For disse kan de apokalyptiske spådommer utgjøre en spirituell frigjøring og trøst. De siste tretti år (artikkelen gitt ut i 1997) har det ifølge historikeren Michael W. Cuneo, florert apokalyptiske fantasier av denne typen i noen av de "rather murkier regions of what may be described as the netherworld of American Catholicism".<sup>143</sup> Katolsk apokalyptikk er et eklektisk fenomen, der forestillinger om Maria som viser seg og advarer folk om store katastrofer, er en av flere kilder. En annen mer implisitt kilde er protestantisk millenarisme. Hovedsakelig den som blir formidlet gjennom teleevangelisme, religiøs radio og bøker som Hal Lindsey's *The Late Great Planet Earth*. Her oppgis det bestemte datoer for når ting skal skje, skjematisk tolkning av historien og framstilling av hvordan de urettferdige skal lide.

Forestillingen om apokalypse er altså en veldig tilstedeværende forestilling i den amerikanske kulturen, og T2 føyer seg dermed inn i en hovedstrøm i dagens amerikanske kultur. Helt i begynnelsen av filmen høres stemmen til Sarah Connor, der hun forteller om katastrofen som maskinene står bak: "three billion human lives ended on august 29th 1997. The survivors of the nuclear fire called the war Judgement Day. They lived only to face a new nightmare: The war against the machines." Vi ser her klare paralleller til de amerikanske apokalypseforestillinger som er beskrevet i dette kapittelet. Apokalypseforestillingen plass i amerikanernes mentalitet gjenspeiles i underholdningsindustrien. Jeg vil derfor videre se nærmere på hvordan apokalypseforestillingen kommer til uttrykk i amerikansk populærkultur, som T2 er en del av.

## **Apokalypse i amerikansk populærkultur**

De fleste kulturforskere er enige i at massemedia både reflekterer og influerer innholdet i samtidens apokalyptisme: "The media play a significant role in the social acceptance and

---

<sup>142</sup> Harding, Susan "Imagining the Last Days: The Politics of Apocalyptic Language" i Marty, Martin B. og Appleby, Scott (eds.) *Accounting for Fundamentalism* The University of Chicago Press, Chicago og London 1994 s.58

<sup>143</sup> Cuneo, Michael W. "The Vengeful Virgin. Case Studies in Contemporary American Catholic Apocalypticism" i Robbins, Thomas og Palmer, Susan J. eds. *Millennium, Messiahs, and Mayhem: Contemporary Apocalyptic Movements* Routledge, New York og London 1997 s.176



growing plausibility of apocalyptic beliefs and millennial scenarios.”<sup>144</sup> Dette gjenspeiles også i populærkulturen som i for eksempel Hollywood-filmer. Ifølge Martin og Ostwalt Jr. har det vært en markant økning i apokalyptiske filmer de siste tretti årene. Dette har vært tilfellet innenfor ulike sjangere som komedier og horror-filmer:

The box office constitutes a mass medium for the apocalyptic drama, which suggests the existence of a popular, apocalyptic imagination in contemporary society – an apocalyptic consciousness the movie industry has discovered and perhaps fostered.<sup>145</sup>

Apokalypsemotivet glir for alvor inn i amerikanske massemedier etter andre verdenskrig og bombingene av Hiroshima og Nagasaki. At det faktisk er mulig for mennesket alene å ødelegge verden og utslette menneskeheten reflekteres i en rekke filmer og bøker som omhandler dette temaet. ”The eschatological implications of technology were greatly magnified in the postwar era by two events: the invention and use of the ultimate futuristic weapon, the atomic bomb, and the horrific revelations of Nazi death camps in Europe.”<sup>146</sup> Gjennom bruk av atomvåpen så man muligheten for menneskets egen ødeleggelse av verden. I konsentrasjonsleirene så man hva mennesker var i stand til å gjøre mot hverandre. Utryddelse av hele menneskeheten var ikke lenger bare et SF-scenario men også en mulig hendelse. De destruktive kreftene som mennesket besitter har i løpet av andre verdenskrig blitt tydelige. Konsentrasjonsleirene i Europa viste også hvilke grusomheter mennesket er i stand til å begå mot hverandre. Destruktiviteten kombinert med muligheten for å gjøre enorm skade ved hjelp av atombomben er en skremmende realitet som blir bearbeidet av underholdningsindustrien. Tidligere hadde også filmer og bøker omhandlet verdens ødeleggelse fra ytre eller indre trusler. Et eksempel er SF-romanen av H. G. Wells *War of the Worlds* (1898), der marsboere angriper verden med overlegne våpen, laserstråler som gjør stor skade. Etter andre verdenskrig forandrer bildet seg allikevel i og med at det nå var allment kjent at man har tilgang til våpen som kan ødelegge hele verden. Slike våpen er ikke lenger fantasi, men ren virkelighet. Da Sovjet sprengte sin første atombombe i 1949, følte amerikanerne seg også truet utenfra. Sjansen for en verdensødeleggende atomkrig ble en realitet.

---

<sup>144</sup> O’Leary, Stephen D. “Apocalypticism in American Popular Culture: From the Dawn of the Nuclear Age to the End of the American Century.” i Stein, Stephen J. (ed.) *The Encyclopedia of Apocalypse vol 3 Apocalypticism in the Modern Period and the Contemporary Age* Continuum, New York/London 2000 s. 394

<sup>145</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 55

<sup>146</sup> O’Leary, Stephen D. “Apocalypticism in American Popular Culture: From the Dawn of the Nuclear Age to the End of the American Century.” i Stein, Stephen J. (ed.) *The Encyclopedia of Apocalypse vol 3 Apocalypticism in the Modern Period and the Contemporary Age* Continuum, New York/London 2000 s. 397

T2 kan settes inn i denne amerikanske apokalyptiske etterkrigstradisjonen. Terminator-filmene er alle spunnet rundt apokalyptemotivet, i den forstand at det er den nær forestående verdensødeleggende krigen med maskinene som er utgangspunktet for historien. T2 passer inn her med filmens referanser til atomkrig, utryddelse av store deler av menneskeheten, og krisestemningen generelt. Hvordan landskapet blir framstilt i begynnelsen av filmen er også med på å understreke katastrofeaspektet. Verden er lagt i ruiner, det ligger menneskeskjellletter på bakken og demoniske skikkelser i form av roboter vandrer rundt på jorden. Det gis også frampek om hva som er i vente. Da John er i spillehallen og spiller krigsspill på datamaskinen, blinker skjermen ”The End”. Videospillet John Connor spiller heter *Missile Command*, som er et spill der man skal hindre atombomberaketter i å treffe byer.<sup>147</sup> Filmens tittel gir også eksplisitt uttrykk for at dette har med dommedag å gjøre; *Terminator 2: Judgement Day*. I filmen fortelles det at dommedag, Judgement Day, er navnet som de overlevende har gitt den dagen atomkrigen utspant seg. Sarah har visjoner om dommedag, i drømmene sine ser hun atomkatastrofen som skal komme. Sarahs visjoner er fremtredende i filmen, og det er hun som prøver å advare samfunnet om hvilken fare verden står overfor. Disse episodene i filmen står i samsvar med forestillinger rundt apokalyptemotivet i den amerikanske kulturen. Hennes rolle innehar et ansvar for å advare om faren som vitenskapen, representert av Cyberdyne Systems, utgjør. Menneskene må vende om og oppgi sin kunnskapstørst før det er for sent.

### ***Sekularisering av apokalypteforestillingen***

Et tema innen forskningen på apokalypteforestillingen i den vestlige kulturen er sekularisering av forestillingen. Et fokus er menneskers opplevelse av verden rundt seg, der språket man finner i apokalypteforestillingen blir tilpasset nåtidens frykt for katastrofer. Det er snakk om katastrofer som direkte eller indirekte blir forårsaket av mennesker selv.<sup>148</sup> Katastrofeaspektet i apokalypteforestillingen blir omformet til å handle om menneskers destruksjon av verden rundt seg. Både med krigføring der man dreper hverandre effektivt med masseødeleggelse, og også når det gjelder ødeleggelse av selve jorden. Her er det for eksempel global oppvarming og forurensing/utarming som medfører ulevelige omgivelser. Men man kan se på disse forestillingene som transformasjoner av en gammel myte inn i den

---

<sup>147</sup> [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

<sup>148</sup> Stein 2000: xxi

moderne verdens vitenskaplige virkelighet.<sup>149</sup> I T2 er forestillingene som knytter an til apokalypse frykten for atomkrig og ødeleggelse av jorden. Hvordan filmen framstiller framtiden som et sted som er ubeboelig for mennesker. Der naturen er blitt drept, og det som er "levende" er maskinene. Teknologien i form av maskinene har drept både menneskene og jorden i de postapokalyptiske omgivelsene som vi ser i begynnelsen av filmen.

Det har blitt gjort forsøk på å kategorisere de forskjellige apokalyptiske forestillingene man finner i populærkulturen. I denne forbindelse ser man på distinksjonen mellom apokalypse og eskatologi som begreper. John Wiley Nelson hevder i artikkelen "The Apocalyptic Vision in American Popular Culture" at:

The American popular vision of "apocalypse" seems to outstrip not only biblical tradition but the latest revisions of the dictionary as well: few five syllable adjectives are so loosely applied as "apocalyptic." Almost all senses of the word today defy the unqualified simplicity of the synonym "revelation" and cling necessarily to the meaning of the word it has traditionally modified, "eschaton," the final days of the world.<sup>150</sup>

Innenfor populærkulturen har man altså brukt apokalypsebegrepet på en rekke fenomener som i tradisjonell forstand ikke ville bli klassifisert som dette. John Wiley Nelson har kategorisert de forskjellige typer apokalyptiske forestillingene han finner i populærkulturen. Han bruker begrepet "apokalyptisk eskatologi" om den type forestillinger i kulturen som har en tendens til å "portray the end-time as a chaotic period in which powerful forces violently confront the evil nature of a world whose last days have come."<sup>151</sup> Videre lager han en egen kategori for apokalyptiske fortellinger som ikke inneholder inngripen fra en guddommelig makt.<sup>152</sup> Her er en type humanistiske og naturalistiske eskatologier, der mennesket eller naturen er hovedaktøren i endetidsforestillingen. En av underkategoriene omhandler mennesket versus teknologi og menneskets frykt for teknologi. Her finner man fortellingen om hvordan menneskeheten blir truet av teknologien, enten gjennom en demonisk maskin eller demonisk oppfinnelse. En kjent film som tar for seg temaet er *2001: A Space Odyssey* (1968). Her

---

<sup>149</sup> Schoepflin, Rennie B. "Apocalypse in an Age of Science" i Stein, Stephen J. (ed.) *The Encyclopedia of Apocalypse vol 3 Apocalypticism in the Modern Period and the Contemporary Age* Continuum, New York/London 2000 s. 439

<sup>150</sup> Nelson, John Wiley "The Apocalyptic Vision in American Popular Culture" i Zamora, Lois P. (ed.) *The Apocalyptic Vision in America* 1982 Bowling Green University Popular Press s. 157

<sup>151</sup> Nelson, John Wiley "The Apocalyptic Vision in American Popular Culture" i Zamora, Lois P. (ed.) *The Apocalyptic Vision in America* 1982 Bowling Green University Popular Press s. 159

<sup>152</sup> Nelson, John Wiley "The Apocalyptic Vision in American Popular Culture" i Zamora, Lois P. (ed.) *The Apocalyptic Vision in America* 1982 Bowling Green University Popular Press s. 165-178

prøver datamaskinen HAL, som styrer et romskip, å drepe hele mannskapet om bord. Den eneste overlevende klarer til slutt å slå av den morderiske datamaskinen. I Terminator-filmene er det også en datamaskin som vender seg mot menneskene. Her har trusselen vokst i dimensjon og er en fare for hele verden, ikke bare et romskip. Datamaskinen som gjør opprør i T2 har filmens framtid fått kontroll over USAs krigsressurser, og utnytter dette ved å bruke våpnene som USA er i besittelse av til å starte en storstilt atomkrig.

En annen måte å angripe sekulariseringen av apokalypseforestillingen er å hevde at man ikke lenger kan bruke begrepet apokalypse om forestillingene. Filosofen Debra Bergoffen hevder at det er et fundamentalt skille mellom apokalyptiske forestillinger og dommedagsforestillinger. Hun mener at det er dommedagsforestillingene som florerer i USA i dag, og at de er løsrevet fra sin apokalyptiske kontekst. Dette begrunner hun med en generell observasjon: at dommedagsfortellingene mangler forestillingen om at det er en mening med verdens ende. I apokalyptiske forestillinger skal det være en begynnelse og en ende, men i dommedagsforestillingene fokuserer man utelukkende på katastrofen/cataklysm. Den apokalyptiske konteksten er revet vekk og det moralske teleologiske synet på historien og optimismen er ikke der påpeker hun. "Though the deterministic motif of history is accepted, the optimism of the motif is not. We are, in short, surrounded by doomsday, not apocalyptic, understandings of history."<sup>153</sup>

I henhold til Bergoffens terminologi vil det være dommedagsforestilling man finner i T2. Det er katastrofeaspektet som er framtreddende og forestillingen om en himmelsk tilværelse etter katastrofen er fraværende. Kampen mellom det gode og det onde er mellom mennesker og maskiner, uten inngripen fra en guddommelig makt. Det kan virke som hun prøver å ta et oppgjør med hva hun ser som en utflytende bruk av apokalypsebegrepet innenfor spesielt populærkulturen. J. W. Nelson som tidligere er omtalt, bruker begrepet apokalyptisk eskatologi og drar ikke den slutningen at fortellingene som man finner i SF ikke kan settes i sammenheng med tradisjonelle forestillinger om apokalypse. Han legger fokuset på at det er endetidsmotivet i apokalypseforestillingene som oftest står i sentrum i populærkulturen. Istedenfor å bytte ut apokalypsebegrepet, konkretiserer han ved hjelp av kategoriene sine hvilke del av apokalypsefortellingen man finner i populærkulturen. Fokuset ligger på hvilke fenomener populærkulturelle apokalyptiske eskatologier har til felles med teologiens tradisjonelle apokalyptikk. Et eksempel på hva som er et grunnleggende apokalyptisk tema i

---

<sup>153</sup> Bergoffen, Debra "The Apocalyptic Meaning of History" i Zamora, Lois P. (ed.) *The Apocalyptic Vision in America* Bowling Green University Popular Press 1982 s. 33

film er følgende: ”(G)ood and evil are simplistically defined and radically distinguished; evil is judged irredeemable and thus justifiably and violently destroyed; the final battle in which good is victorious is chaotic and disruptive rather than transitional.”<sup>154</sup>

T2 kan plasseres i kategorien som J.W. Nelson kaller apokalyptiske eskatologier. Godt og ondt er satt opp mot hverandre og kjemper en kamp for å få kontroll over universet, både i tid og rom. Det onde i T2 representeres av maskinene, eller om man vil – teknologien. Kampen mellom det gode og det onde foregår i filmen både i nåtiden og i framtiden. I framtiden er John leder for opprørsbevegelsen som prøver og stanse maskinene. Her er den visuelle framstillingen av det onde karikert og tydelig. Robotene, den personifiserte ondskap, ser ut som metallskjelletter med rødlysende øyne. De beveger seg i et landskap av flammer og ruiner og bakken de trår på er dekket av menneskeskjelletter. I nåtiden ser roboten ut som et menneske for å kunne være anonym. Siden den er laget av flytende metall kan den imitere alt den tar på så lenge det er av omtrent samme størrelse som den selv. Den kan også lage stikk- og knivvåpen ved å gjøre om armene sine. Den kan smyge seg gjennom små hull ved å forme seg selv til en klump flytende metall for så å forandre form tilbake til menneske igjen umiddelbart etterpå.

Som beskrevet ovenfor dreper T-1000 en politimann i begynnelsen av T2 og det er skikkelsen som politimann T-1000 har gjennom store deler av filmen. Det onde, i form av roboten, forkler seg altså som en politimann som representerer lov og orden, og skal gjøre omgivelsene trygge for innbyggerne i et samfunn. Når politibilen med T-1000 ruller opp foran huset til John Connor i begynnelsen av filmen ser man at det står ”To serve and protect” på døren til bilen. Det onde gir som seg ut for å være det gode vekker assosiasjoner til Satan som bedrageren i Johannes Åpenbaring. Som et ekko av Åpenbaringen kulminerer det med at den onde roboten blir kastet i det brennende metallbadet: ”Og djevelen som forførte dem ble kastet i sjøen med ild og svovel”<sup>155</sup> Man ser klare altså klare likhetstrekk med hvordan Gud bekjemper Antikrist i Johannes Åpenbaring og framstillingen av T-1000s endelikt i T2. Også musikken i filmen er med på å understreke maskinenes onde karakter. Ledemotivet som gjentas hver gang man ser de onde robotene er spilt på trombone. Instrumentet som også blir kalt dommedagsbasunen varsler at ondskaperen er i nærheten.

---

<sup>154</sup> Nelson, John Wiley ”The Apocalyptic Vision in American Popular Culture” i Zamora, Lois P. (ed.) *The Apocalyptic Vision in America* 1982 Bowling Green University Popular Press s. 166

<sup>155</sup> *Bibelen* Det Norske Bibelselskap 1978 Åp 20:10

Selv om T2 åpner med scener fra en fremtidig virkelighet der katastrofen allerede har inntruffet, foregår størsteparten av handlingen i filmen i vår nåtid. Kampen mellom det gode og det onde er en kamp for å forhindre katastrofen. I likhet med Bergoffen tar også Ostwalt Jr. opp problematikken med tapet av den meningsskapende innordningen av tidens forløp og historien, fra begynnelse til ende, i de moderne apokalyptiske forestillingene man finner i filmer som T2. Men der Bergoffen prøver å begrense bruken av begrepet apokalypse, har Ostwalt Jr. utvidet området for bruken av begrepet. (Han stiller visse kriterier for hvilke elementer filmen skal inneholde for å kunne ses i en moderne apokalyptisk kontekst.) I sin artikkel i *Screening the Sacred* "Hollywood and Armageddon: Apocalyptic Themes in Recent Cinematic Presentation" bruker Ostwalt Jr. eksempler fra både Western- og SF-sjangeren. Her stiller han spørsmålet om apokalypseforestillingen kan miste sin evne til å ordne tiden på en meningsfull måte, gjennom fornektelsen av en endetid med eskatologisk fullbyrdelse? Han svarer selv på dette spørsmålet at den nye forestillingen forsterker den apokalyptiske hensikten for det moderne samfunnet i den forstand at den plasserer tiden helt og fullt i menneskers kontroll. I den kristne apokalypseforestillingen er det guddommen som griper inn og ødelegger ondskaper, for deretter og skape en ny jord. I forestillingen vi finner i T2 er det ikke guddommen som står bak den framtidig mulige katastrofen, men menneskene selv. Kampen mot ondskaper er i sentrum ennå, men det er ikke guddommen som står for denne kampen, det er menneskene selv. I T2 er ondskaper teknologien som mennesket har laget selv, og det er John, Sarah, T-800 og Dysons oppgave å bekjempe trusselen om katastrofen.

The ultimate ordering of time, in order to overcome chaotic time, is granting humanity the ability to control the end. In other words, the modern apocalypse has replaced a sovereign God with a sovereign humanity, and instead of providing hope for an eschatological kingdom, the cinematic apocalypse attempts to provide hope for this world.<sup>156</sup>

Dette stemmer godt overens med det skapende mennesket i T2 som inntar Guds posisjon. Det allmektige perspektivet underbygges også med at mennesket er blitt i stand til å kontrollere tiden gjennom tidsreiser. Det er som tidligere nevnt John selv som i framtiden sender T-800 tilbake til vår nåtid for å beskytte seg selv som ung. I tillegg så er mennesket nå i nyere tid blitt i stand til å ødelegge verden, og da er det kanskje en logisk slutning at man også er i stand til å forhindre verdens ødeleggelse?

---

<sup>156</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 62

(I)n traditional apocalyptic literature, this transcendent kingdom of God is usually ushered in by a messianic figure; however, in the modern, cinematic apocalypse, it is often the messianic figure who prevents the dawning of the new age and the eschatological kingdom.<sup>157</sup>

Et annet moment er rollen fornyelse spiller i apokalyptemotivet. I tradisjonelle apokalypteforestillinger finner man et brudd i historien og fornyelsen i form av framkomsten av en ny transcendent virkelighet. Vi finner en ny idé om fornyelse i den moderne forestillingen:

The traditional apocalypse assumes an imminent cosmic cataclysm in which God destroys the ruling powers of evil and raises the righteous to life in a messianic kingdom. The modern apocalypse keeps the notion of destroying evil; however, it loses the notion of world destruction by God's hand, and it transfers the messianic kingdom from a new-age heaven to a second-chance earth.<sup>158</sup>

Fokuset er ikke på en ny virkelighet utenfor historien, men heller å gi verden og menneskene i historien en ny sjanse. Fokuset på verdens ende som et brudd i historien som fører med seg en ny tilværelse omformes til forsøk på å unngå katastrofen men allikevel beholde elementet av fornyelse. Etter man har bekjempet det onde i T2 er det håpet om at man har stanset den forestående dommedag som er fornyelsen. I slutten av filmen ser Sarah på verden med nytt håp: "The unknown future rolles towards us. I face it for the first time with a sense of hope. Because if a machine, a Terminator, can learn the value of human life, maybe we can to."

---

<sup>157</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 62

<sup>158</sup> Martin og Ostwalt Jr. 1995: 62





## Kapittel 8: De dypere strukturer i T2

Gjennom å sammenligne motiver i T2 med motiver fra det kristne trosunivers er det tydelig at filmen kommuniserer misstro til teknologiseringen av samfunnet. Ved å bruke forestillinger fra vestens religiøse tradisjon formidler denne filmen kanskje uroen på et dypere plan. Den apokalyptiske kampen mellom det gode og det onde er i T2 en kamp mellom menneske og maskin. Det er menneskets tørst etter kunnskap som fører til "fallet" der ondskapen/maskinene får overtaket. Kristus-figuren John Connor må ta opp kampen med maskinene og vinner når den onde roboten blir slengt ned i det "bunnløse brennende hullet" som består av flytende metall. Gjennom å sammenligne handlingen i filmen med motiver fra Bibelen ser vi tydelig at teknologi blir sett på som et onde. Finnes det dypere strukturer i kulturen som legger premissene for hvordan vi forstår og erfarer ting rundt oss, inkludert en populærkulturell spenningsfilm på kino?

Det har gått fram av analysen at man tydelig ser en dualistisk framstilling av mennesket og maskin, noe som kommer enda bedre fram gjennom å se filmen gjennom analysekategorier hentet fra det kristne myteunivers. I analysen utkrystalliserer det seg en klar dualisme. Det er det gode som kjemper mot det onde, og det er en kamp som må utkjempes på liv og død. Dette er satt inn i en kontekst som henter inspirasjon fra apokalyptiske forestillinger. Det onde må bli tilintetgjort for at det gode skal vinne fram. Det er ingen gråsoner. Dualismen mellom det gode og det onde er i T2 satt i sammenheng med forholdet mellom mennesket og maskin. Det er derfor interessant å se nærmere på strukturene som ligger til grunn for en slik sammenstilling, og se om det er flere slike motsetningspar i T2 som kan settes i system.

Jeg vil i dette kapittelet derfor se nærmere på funnene fra sammenstillingen mellom kristne mytefragmenter og forestillingene i filmen. Som sagt finner vi innenfor de enkelte analysekategoriene en gjennomgående dualisme. Dualismen blir enda tydeligere hvis det onde i filmen blir assosiert med det negative på flere plan. På et plan ser man hvordan filmen refererer til det kristne myteunivers. Her kan man se de forskjellige fenomenene i filmen i lys av kristne forestillinger og fortellinger. Men man kan også på et dypere nivå undersøke om man kan se visse grunnleggende forestillinger som går igjen i filmen. Kan man gjennom en

strukturel tilnæringsmåte finne en dypere struktur som underbygger hva man skjeller i foregående kapittel?

Andrew Tudor gir i *Mad Scientists and Monsters: A Cultural History of the Horror Movie*<sup>159</sup> en strukturel framstilling av hvordan man ved hjelp av opposisjoner bygger opp narrativ. Tudor er påvirket av Levi-Strauss' strukturelisme i den forstand at han ser hvordan opposisjonsparene i et narrativ kan formuleres skjematisk: "(O)ne of the more economical strategies is to formulate a table of oppositions".<sup>160</sup> Tudor er interessert i oppbyggingen av et narrativ som jeg har vært inne på tidligere, kunnskapsnarrativet, som man kan finne horrorfilmer. Det er utvikling fra order-disorder-order som er rammeverket for dette narrativet.<sup>161</sup> Tudor gir eksempler på opposisjonspar som et narrativ kan være bygget opp av: liv – død, normal fysisk materie – unormal fysisk materie, sosial orden – sosial uorden. Fokuset til Tudor er hvordan "narrative operate within this context of basic oppositions".<sup>162</sup>

Jeg skal i det følgende ikke gjøre en systematisk strukturanalyse av T2, men heller i likhet med Tudor undersøke hvilke opposisjonspar som er grunnleggende i narrativet vi finner i T2. Er det opposisjonspar som er premissleggende for hvordan handlingen i filmen utspiller seg? Før jeg begynner vil jeg ta for meg noen momenter som kan være problematiske med en strukturel innfallsvinkel. Problemer vedrørende klassisk strukturelisme har blitt uttrykt i filosofiske retninger som betegnes som nystrukturelisme og postmodernisme.

## **Nystrukturelisme og postmodernisme**

Kritikken av klassisk strukturelisme går ut på at strukturelismen ikke får til forsøket på å frigjøre seg fra tradisjonenes forutsetninger, og ikke makter å lage en objektiv vitenskap innenfor kulturvitenskapene. Man er situert uansett, og dette preger også strukturelistenes metoder. Siden man ikke kan se kulturen sin objektivt og utenfra, mener kritikerne at man heller må starte innenfra. Tradisjonelle tenkemåter kan bare bearbeides ved å prøve å skape seg en kritisk distansere til dem.<sup>163</sup> Dekonstruktivisme er betegnelse på en taktikk som kritikerne bruker. Det er et fokus på forutsetningene for en kultur. Mange forutsetninger er vanskelige å skjelle, og man må drive med kritisk saumfaring av kulturen og seg selv for å

---

<sup>159</sup> Tudor, Andrew *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie* Blackwell Oxford og Cambridge 1989

<sup>160</sup> Tudor 1989: 82

<sup>161</sup> Tudor 1989: 82

<sup>162</sup> Tudor 1989:82

<sup>163</sup> Nordenstam, Tore *Fra kunst til vitenskap. Humanvitenskapenes grunnlag i et historisk perspektiv* Stigma Forlag A/S 1997 s. 164

prøve å gripe dem så godt det lar seg gjøre. Nordenstam kaller denne tilnærmingen ”kritisk bearbeidelse av den kulturarv vi har del i.”<sup>164</sup> Et aspekt av Derridas kritikk mot Saussure og Levi-Strauss er det han ser på som deres vesenstenkning, som ifølge Derrida er en arv fra det platonsk-artistoteliske vitenskapsideal. Derrida argumenterer for at måten de klassiske strukturalistene sporer sine strukturer i samfunnet og kulturen, er en videreføring av vesenstenkningen. Det er en tankegang som er avhengig av at det ligger universelle lover til grunn for kulturen. Derrida oppfatter derimot strukturene som ”et spill av motsetninger som hele tiden flyter og forandres.”<sup>165</sup>

## ***Dikotomier i T2***

Det er viktig å ha denne kritikken av strukturalismen i bakhodet når jeg tar fatt på dikotomiene i T2. Dikotomier er ifølge Levi-Strauss grunnsteinene som enhver myte er bygget opp av. Motsetningsparene er de grunnleggende kategoriene som gir en myte mening. Bibelens myter om syndefallet og verdens ende er også bygget opp av dikotomier. Det er det gode som kjemper mot det onde, dikotomiene mann og kvinne, Gud og djevelen (fristeren i form av en slange) himmelen og helvete, livet og døden. En kategori defineres ut ifra sin motsetning og innholdet i kategorien er bestemt av at innholdet i den motsatte kategorien står i kontrast. Man avgrenser en betydning ved å referere til dens motsetning og slik gjør man innholdet i hver av kategorien klart og tydelig. Hvis man ser på fortellingen som utspiller seg i T2 kan man også se hvilke dikotomier som gir substans til filmens meningsunivers. Etter å ha sammenlignet handlingen i T2 med mytene fra Bibelen kan man skjelve disse tydeligere. Det gode blir knyttet til det menneskelige og åndelige. Det onde blir knyttet til det mekaniske og materien. Teknologien defineres som motsatt av liv, den blir forbundet med død. Kampen mellom godt og ondt blir en kamp mellom mennesker og maskiner. Man beskriver denne kampen ved å hentyde til dikotomier som står i forlengelsen av dikotomien godt og ondt. Det gode forbinder man med livet, det organiske og det menneskelige. Det onde forbinder man med henholdsvis døden, uorganiske/mekaniske og det kunstige. I filmen er samfunnet som er tatt over av maskinene preget av død og kaos. Verden ligger i ruiner etter atombombene og det er bare de mekaniske gjenstandene og robotene som er igjen ved siden av opprørerne (menneskene). Egenskapene som knyttes til John Connor og T-1000 er totalt forskjellige. John Connor forfekter livets egenverdi, ikke-vold og medmenneskelighet og følelser. På den andre siden ser vi at T-1000 representerer død, vold og kald fornuft.

---

<sup>164</sup> Nordenstam 1997: 164

<sup>165</sup> Nordenstam 1997: 165

Sett i sammenheng med hvilke egenskaper som John og T-1000 innehar, blir T-800s medierende rolle tydelig: han bekjemper vold med vold for å oppnå fred. Han representerer ”den andre” i og med at han er maskin selv, men som John Connors redskap ofrer han seg allikevel for menneskeheten. Den medierende rollen han har underbygges også ved at han etter å ha utført jobben, går tilbake til sitt naturlige element, livløst metall.

## **Det rasjonelle vs det emosjonelle**

En dikotomi som krever spesiell oppmerksomhet er dikotomien det rasjonelle/det emosjonelle. Som motsetningspar definerer de hverandre gjensidig. Først noen ord om hvordan dette motsetningsparet kan ses i en historisk sammenheng: Tenkere i opplysningstiden definerte det kvinnelige som negasjonen av det mannlige. Opplysningsidealet er det rasjonelle subjektet. Mens det mannlige subjektet blir forstått som rasjonelt, er det kvinnelige ikke rasjonelt, men emosjonelt og intuitivt. Denne forståelsen av det mannlige subjektet ”bygger på en dikotomisk tankegang om et annerledes subjekt som representerer det motsatte.”<sup>166</sup> Det rasjonelle idealet finner vi altså i arven fra opplysningstiden. Emosjoner er egenskaper som er knyttet til det kvinnelige og er således negativt ladet. Det er interessant å se hvordan motsetningen mellom det rasjonelle og det emosjonelle er å finne igjen i filmen T2 som gjennomgående to polariserte kategorier. Men en forandring har skjedd i forhold til hvilken av kategoriene i motsetningsparet som blir sett på som positive. Det rasjonelle blir forbundet med teknologien, mens det emosjonelle blir knyttet til det menneskelige. Det er tårene til John Connor som skiller han fra maskinene og som gjør han så menneskelig. Det er også interessant å se på karakteren Sarah i denne sammenhengen. Etter at John, og T-800 har reddet Sarah ut fra det psykiatriske sykehuset utspinner følgende scene seg i bilen: Det ser ut som at Sarah skal klemme John, og han smiler og klemmer henne tilbake. Men det hun egentlig skal er bare å sjekke om han er uskadd. Hun gir heller ikke noe tegn på at hun er glad for å se ham, men begynner å kjeft på ham og sier at det var dumt av han å komme for å redde henne. Det er kampen mot maskinene som er overordnet, og derfor er det viktig at han overlever. Her vises det tydelig at for Sarah er det fornuften som avgjør hvordan man handler, og dette formidler hun videre til John. Underforstått er det dumt å la seg styre av følelsene slik han gjorde da han utsatte seg selv for fare ved å oppsøke henne. Sarah og T-800 er på samme bølgelengde i dette tilfellet da også T-800 tidligere hadde gitt uttrykk for at å redde Sarah er ”tactically dangerous”. Sarah og T-800, kvinnen og maskinen,

---

<sup>166</sup> Blom, Ida “Fra det moderne til det postmoderne subjekt” *Konstituering av kjønn fra antikken til moderne tid* Norges Forskningsråd 1995 s.101

representerer altså det rasjonelle mens John representerer det emosjonelle. Motsetningen mellom på den ene side Johns og på den andre side Sarahs og T-800s underbygges av T-800s spørsmål: "What is wrong with your eyes?" når John begynner å gråte. Er det tilfeldig at Sarah står for et rasjonalistisk syn og må bli reddet av sønnen sin John? Kan det peke på en grunnleggende verdiendring i moderne kultur, eller er det bare et virkemiddel i filmens forsøk på kulturkritikk?



## Kapittel 9: Mennesket vs maskin

I *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*<sup>167</sup> skriver Michael Ryan og Douglas Kellner blant annet om hvordan filmer kan bidra til å legitimere et samfunns verdier og institusjoner. I denne forbindelse tar de også opp hvilken rolle maskiner og teknologi kan spille i filmer. Ifølge Ryan og Kellner har filmer som er negativt innstilt til teknologi, en tendens til å fremheve hvordan teknologi undergraver verdier som frihet, individualisme og familien.<sup>168</sup> I slike filmer blir natur og teknologi ofte sett på som motsetninger. Man setter her det som man vil skal framstå som ekte og sant i sammenheng med "det naturlige". Det naturlige er da med på å underbygge de verdiene man vil se på som noe som skaper trygghet i forhold til stabilitet og hva som er godt. I denne sammenheng blir teknologi satt i sammenheng med alt som er av det flytende og ustabile. Det er noe som er konstruert og som ikke vil vare, altså noe unaturlig.

Ryan og Kellner viser slik hvordan teknologi som konsept kan bli brukt til å legitimere visse institusjoner og verdier i samfunnet. Jeg vil i dette kapittelet undersøke hvordan man kan se T2 i en slik sammenheng. Hvilke verdier settes opp mot hverandre i T2?

### ***Teknologi og fremmedgjøring***

Teknologi i SF kan brukes som en metafor for tingenes makt over oss.<sup>169</sup> I SF kan man forestille seg en verden der ikke bare alle er imot en, men at også alle ting er i mot en. Datamaskiner kan få bevissthet og gjør livet surt for mennesket som har laget den. Ellers har man et eksempel fra Philip Dicks *Ubik* (1969), der alle gjenstandene i leiligheten til hovedpersonen krever penger for hver minste bruk. For eksempel døren krever penger for og bli åpnet. Marx skriver i *Kapitalen*<sup>170</sup> om hvordan maskinene omformer og fremmedgjør mennesker. Ifølge Marx skjedde produksjonen av varer i utgangspunktet ved håndverksdrift,

---

<sup>167</sup> Ryan, Michael og Kellner, Douglas *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film* Indiana University Press, Bloomington og Indianapolis 1990

<sup>168</sup> Ryan og Kellner 1990: 245

<sup>169</sup> Roberts 2000:149-150

<sup>170</sup> Marx, Karl *Kapitalen: Kritikk av den politiske økonomien*, Første bok, Kapitalens produksjonsprosess (Oversatt fra tysk av Erling Kielland og Stein Rafoss) Forlaget Oktober, Oslo 2005

der hver enkelt håndverker skapte et helhetlig produkt. Men den kapitalistiske maskinproduksjonen omskaper arbeideren fra håndverker til en maskindel. Den tidligere håndverkskyndige arbeideren blir fratatt sin skapende funksjon, og fungerer i produksjonen som en del av et maskineri. Maskinarbeidets karakter av å være løsrevet fra den skapende prosessen og ensidigheten i arbeidet som omgjør mennesket til å være en maskindel, blir hos Marx beskrevet som fremmedgjøring. Et autonomt, tenkende maskineri ville kunne produsere uavhengig av menneskelig deltakelse, og vil derfor fullstendig fortrenge mennesket fra sin skapende, produktive virksomhet. Hos Marx er mennesket fra naturens side et skapende vesen, og maskinene fortrenger menneskets utfoldelse av sin skapertrang i arbeidet. Maskinene fortrenger også menneskelig arbeidskraft. Frykten for den autonome maskinen som vi ser i T2 kan leses inn i maskinens overtakelse av produksjonen og den tilhørende fremmedgjøringen av mennesket sånn det blir framstilt hos Marx.

Et annet aspekt ved fremmedgjøringen finner vi hos Tim Armstrong i *Modernism, Technology and the Body*.<sup>171</sup> Han tar for seg forskjellen på produksjon ved hjelp av henholdsvis verktøy og maskiner. Tidligere produserte mennesker varene ofte ved hjelp av virkemidler som verktøy. Men det er en forskjell på verktøy og maskin i det henseende at et verktøy er en ekstensjon av kroppen. Man bruker kroppens energi i bruken av verktøyet. Derimot er en maskin uavhengig av mennesket, og jobber ved hjelp av en ekstern kraftkilde. At mennesket ikke skaper varene selv lenger medfører et savn, og dette savnet blir da erstattet av menneskenes lengten etter varen istedenfor, ifølge Armstrong.<sup>172</sup> Når mennesker får lyst på en ting har tingen fått en slags makt over mennesket. I SF blir denne makten gjort mer bokstavelig. Der har teknologien en virkelig reell makt, i den forstand at datamaskinen i Terminator-filmene har mulighet til å starte en atomkrig, og prøver dermed å utrydde menneskeheten.

I begynnelsen av T2 er det en scene der verden har blitt overtatt av maskinene. Menneskene virker helt hjelpeløse i møte med de overlegne våpnene maskinene har. Er det mulig at mennesket ikke lenger kontrollerer sine omgivelser, men tvert i mot kontrolleres av det man selv har skapt? Overvåkningskamera, elektroniske identitetskort og e-mail er eksempler fra vårt moderne dagligliv. I filmen er dette noe som underbygges av hvordan de visuelle egenskapene til T-800 fungerer. Etter at John og T-800 har hentet Sarah ut fra sykehuset,

---

<sup>171</sup> Armstrong, Tim *Modernism, technology and the body: A Cultural Study* Cambridge University Press, Cambridge 1998

<sup>172</sup> Armstrong 1998: 79



kjører de i mørket. T-800 kjører bilen, og han har slått av alle lysene slik at de kan holde seg skjult. John spør T-800 om han kan se noe i det hele tatt. T-800 svarer: "I can see everything." Samtidig får vi se skjermbilde til T-800 igjen, der vi ser veien gjennom hans analyserende blikk.

Er teknologien blitt et Frankensteins monster som har kommet ut av kontroll? Det er en frykt for at man skal miste friheten og inntrykket av å være herre over omgivelsene T2 tematiserer. Vi liker å tro at vi er autonome og frie individer. I filmen billedliggjøres frykten for at teknologien kommer ut av kontroll og lever sitt eget liv. Robotene representerer teknologien og gjennom roboten tillegges derfor teknologien menneskelige trekk. Vi vet hvordan vi selv fungerer og hvis vi så projiserer våre egne motiver inn i maskinene og robotene kan vi også forestille oss en situasjon der maskinene undertrykker og kontrollerer oss.

Det er ikke bare frykten for maskinene som lever sitt eget liv og ødelegger for mennesker som opptar oss. Frykten for å selv bli sett på som avanserte maskiner er tilstedeværende, en reduksjon av mennesket til ren materie. I glimtet fra framtiden blir vi tatt med inn i basen til opprørsbevegelsen. Der møter vi John som nå er leder for styrkene. Fra sitt skjulested speider han utover slagmarken der det foregår kamp mellom opprørssoldatene og maskinene. Vi ser at måten han beveger seg på er mekanisk og stiv, og han har et fokusert og livløst uttrykk i ansiktet. Dette er et tydelig at filmskaperne understreker poenget om at menneskene blir påvirket av sine teknologiske omgivelser.

Nærheten til teknologien er kanskje en grunn til at det blir viktig å lage et skarpt skille mellom det menneskelige og det mekaniske. Siden teknologien er så allestedsnærværende trenger vi en måte å skille det ut fra oss selv. På den ene siden finner man det menneskelige, åndelige og organiske mens på den andre det mekaniske, materielle og uorganiske. I T2 finner man klart et forsøk på å avgrense det mekaniske fra det menneskelige. T-800 er en ganske menneskelig figur og han lærer å bli mer menneskelig jo mer tid han tilbringer med mennesker. John ser i ham en farsfigur, og dette truer med å la John miste kontrollen over det mekaniske. Å gjøre T-800 helt menneskelig ville føre til at maskinene vant og at alt var tapt. De apokalyptiske framtidvisjonene ville bli sanne. Det er nødvendig at T-800 blir tilintetgjort etter at verden er reddet og trusselen fra den onde roboten er over. I filmen er det Johns følelser som skiller ham fra T-800. John viser medmenneskelighet og medfølelse for andre og hans tårer blir symbolet på hans menneskelighet. T-800 er ute av stand til å felle tårer, dermed også vise medfølelse for andre og være et fullstendig menneske, dermed kan han heller ikke være en del av

menneskets samfunn. Dikotomien rasjonalitet og emosjonalitet brukes her til å lage en skarp avgrensing mellom det som er et produkt av vitenskapen og det som er ekte menneskelighet

Også Jacques Ellul setter fokus på hvordan mennesket blir påvirket av sine omgivelser i boken *The Technological Society*.<sup>173</sup> Han er opptatt av hvordan både samfunnsstrukturen og menneskene selv blir formet av det han kaller for teknikk: "(T)echnique causes the state to become totalitarian, to absorb the citizens' life completely."<sup>174</sup> Teknikk er alle metoder hvis ultimate mål er effektivitet, som inkluderer men ikke er begrenset til teknologi. Men teknologi har en framtrædende plass i forståelsen av dette begrepet.

Ellul hevder at teknikk er en dehumaniserende, autonom kraft som separerer mennesker fra deres naturlige omgivelser og også fra sin essensielle natur. Overfor denne kraften blir mennesket gjort hjelpeløst, og Ellul spår at menneskehetens skjebne er å bli innbyggere i et totalitært samfunn der teknikker fra psykologien og propaganda holder mennesket i sjakk og får dem til å utføre sine oppgaver pliktoppfyllende. Ellul blir satt i sammenheng med dystopiske fortellinger fra 1900-tallet og hevder at en slik ende er uunngåelig. Teknikk behandler alt og alle som et middel på veien mot et mål som er den ultimate effektivitet, og siden dette målet ennå ikke har blitt nådd vil teknikken forme mennesket i det henseende å nå sitt mål.

Denne instrumentelle måten å tilnærme seg verden på fører til at mangfoldigheten og verdiene omgivelsene tilbyr blir lagt mindre vekt på. Fokuset blir på hvilken nytteverdi omgivelsene kan ha for oss. Dette gjelder også for relasjonene mellom mennesker i et samfunn. Mennesker blir mer endimensjonale når det er deres evne til verdiskapning i form av akkumulert kapital som er den viktigste egenskapen mennesket har. Denne tankemåten ligger til grunn for kapitalismen og vestens enorme overskudd. I *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* tar Charles Taylor opp hvilken plass det instrumentelle har i det moderne vestlige selvet.<sup>175</sup>

Taylor gir en framstilling av forskjellige strømninger som har formet det moderne vestlige selvet. Målet til Taylor er å belyse den moderne vestlige identitet, og se hvilke kilder moralen som er inkorporert i denne identiteten har. Han hevder at det finnes to store konstellasjoner av ideer i den vestlige moderne kulturen: "(O)ne joins a lively sense of our powers of disengaged

---

<sup>173</sup> Ellul, Jacques *The Technological Society* Vintage Books, New York 1964

<sup>174</sup> Ellul, Jacques *The Technological Society* Vintage Books, New York 1964 s. 284

<sup>175</sup> Taylor, Charles *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* Cambridge University Press 1996

reason to an instrumental reading of nature; the other focusses on our power of creative imagination and links these to a sense of nature as an inner moral source. These forms stands as rival, and the tension between them is one of the dominant features of modern culture”.<sup>176</sup> I det følgende vil jeg se på hvordan disse to kildene til moral kan ses i sammenheng med T2s teknologikritikk.

## ***Instrumentalisme***

“Disengaged instrumentalism” har i følge Taylor stått i sentrum for de mest innflytelsesrike teorier om modernitet de to siste århundrer. Uttrykket betegner et verdisyn i det instrumentelle samfunnet, et utilitaristisk verdisyn som er “entrenched in the institutions of a commercial, capitalist, and finally a bureaucratic mode of existence.”<sup>177</sup> Det instrumentelle samfunnets verdisyn “tends to empty life of its richness, depth, or meaning.”<sup>178</sup> I forlengelsen av dette vil instrumentalisme true friheten. Den instrumentelle tenkemåten tar over for idealet om å leve i pakt med naturen. Den moderne måten å leve på vil derfor undergrave det meningsbærende ”nettet” som det tradisjonelle samfunnet tilbød. Ifølge Marx’s politiske teori må man i et kapitalistisk/teknologisk samfunn handle instrumentelt for å overleve. Dette går på bekostning av tidligere levemåter. De indre verdiene blir skjøvet i bakgrunnen fordi den instrumentelle fornuft gir en ”kaldere” måte å se verden rundt seg på. Alle deler av verden ses på som et potensial, for en instrumentell måte å utnytte det på. Det er ingenting som har noen verdi annet enn som et objekt for det man kan omdanne for egen utnyttelse. Ting har ikke verdi i seg selv, men verdien fastsettes på grunnlag av det potensialet det har i en instrumentell virkelighet. En slik tenkemåte er amoralsk og dypt umenneskelig, sier Taylor. ”To take an instrumental stance to nature is to cut us off from the sources of meaning in it. An instrumental stance to our own feelings divides us within, splits reason from sense.”<sup>179</sup> Dette gjelder også for relasjonene mellom mennesker i et samfunn. .

Hvis vi tar utgangspunkt i av instrumentalismen som det styrende prinsipp, vil man kunne se robotene og kyborgene i T2 i forlengelsen av denne retningen. Kyborgen og roboten blir prakteksempel på individer som handler kun ut i fra et instrumentelt fornuftsprinsipp. De har jo ingen følelser eller lyster de trenger å ta hensyn til heller. Som representant for en ekstrem og umenneskelig form for instrumentalisme finner vi da T-1000. Han skyr ingen midler for å

---

<sup>176</sup> Taylor 1989: 319

<sup>177</sup> Taylor 1989: 500

<sup>178</sup> Taylor 1989: 500

<sup>179</sup> Taylor 1989: 500

oppnå ønskelige mål. Han går målrettet og systematisk til verks. Gjennom datamaskinens inntog har vi fått en ny forståelse for en mer ekstrem form for instrumentalisme eller ren fornuft om vi kan kalle det det. Vi får en eksemplifisering av hvordan utformingen av ”ren fornuft” i sin ytterste konsekvens kan fortone seg. Det er denne allmennmenneskelige erfaringen Terminatort-filmene tar opp.

I begynnelsen av T2 ankommer T-800 filmens nåtid naken. Han går inn på en pub som er i nærheten, the Corral Open, der klientell hovedsakelig er svære motorsykkelparere. Vi ser nå verden gjennom T-800s øyne der alt blir målt og analysert som på en skjerm. Det er tydelig at han i første omgang er ute etter å finne seg noen klær, da han måler kroppsstørrelsen til mennene med analyseblikket sitt. Han finner en match og går bort til vedkommende og sier ”I need your clothes, your boots and your motorcycle.”

Også John Connors mor, Sarah, er et interessant tilfelle i forbindelse med den instrumentelle tenkemåten. Hun er i utgangspunktet styrt av fornuften og kan derfor ses som en representant for instrumentalisme. For å overvinne fienden – maskinene – begynner hun å tenke på samme måte som dem. Hun undertrykker følelsene sine både for sønnen og andre mennesker. For eksempel i scenen der hun ser på T-800 og tenker at han ville være den perfekte far for John fordi T-800 aldri ville svikte han, slå han eller skuffe han. T-800 ville være en far som er villig til å dø for John. Det toppe seg når hun drar for å drepe Dyson for å hindre at han skal utvikle den teknologien som vil føre til at datamaskinene får bevissthet. Noe som underbygger det faktum at Sarah har begynt å tenke som maskinene, er T-800 sin kommentar da John og T-800 drar for å stoppe Sarah: ”Killing Dyson may actually prevent the war.” Sarah har med andre ord blitt en overbevist instrumentalist. Hun er villig til å drepe for å oppnå en ønsket situasjon.

### ***Naturen som kilde til moral***

Som et alternativ til instrumentalismen får vi romantikken som blant annet bringer med seg individualismen: “Expressive individuation has become one of the cornerstones of modern culture. So much so that we barely notice it, and we find it hard to accept that it is such a recent idea in human history and would have been incomprehensible in earlier times.”<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> Taylor 1989: 376

Romantikken innebærer også fokus på originalitet/egenart hos hvert enkelt individ. Denne tanken gror sterkt fram på slutten av 1700-tallet. Det som er nytt i denne sammenheng er tanken om at originaliteten hvert menneske besitter er avgjørende for hvordan man skal leve livet sitt. Derfor er det viktig å formulere og uttrykke individets indre natur, siden manifestasjonen av dette uttrykket jo former hvordan man skal leve livet. (Dette gjelder ikke bare for individet men også for folkegrupper for eksempel (moderne nasjonalisme)) Tanken om at man er forutbestemt til å gå en viss vei på grunn av den unike personen man er, at man skal følge sin indre stemme og leve i overensstemmelse med sin indre natur, har paralleller i den kristne kallstanken. Man må oppfylle kallet som er blitt pålagt en i form av en spesiell indre originalitet. Der det kristne kallet er et pålegg fra Gud, er romantikkens kall noe som kommer fra individet selv: "This notion of an inner voice or impulse, the idea that we find truth within us, and particular in our feelings – these were the crucial justifying concepts of the Romantic rebellion in its various forms."<sup>181</sup>

En tanke som blir videreutviklet i romantikken er idealet å vende tilbake til det rene og naturlige. Det er ikke bare følelsene som man må ha kontakt med det opprinnelige/røttene sine for å kunne formidle og forstå. Det er også resten av tilværelsen som skal forklares og formes ved å ha kontakt med og uttrykke dette indre. Dette er altså det som "realizes and completes us as human beings, what rescues us from the deadening grip of disengaged reason."<sup>182</sup>

Taylor skriver i forbindelse med Rousseaus forståelse av hvordan man tilnærmer seg/lever i verden at: "Nature stands as a reservoir of good, of innocent desire or benevolence and love of the good. In the stance of disengagement, we are out of phase with it, cut off from it; we cannot recover contact with it."<sup>183</sup> Vi mister kontakt med verden og naturen i oss og rundt oss hvis vi inntar en kalkulerende holdning som for eksempel den instrumentelle fornuft som bare ser følelsesløst og fornuftig på omgivelsene. Da mister vi kontakten med naturen i oss som er kilden til det gode. Naturen har her erstattet Gud og Guds nåde.

I den romantiske filosofiske tradisjonen er det følelsene som knytter mennesket til den universelle moralen. Taylor beskriver denne tankegangen slik: "It is through our feelings that we get to the deepest moral and, indeed, cosmic truths."<sup>184</sup> Følelsene og hjertet hjelper mennesket å skille rett fra galt. Dette er noe som ligger innebygd i alle mennesker, man må

---

<sup>181</sup> Taylor 1989: 368-9

<sup>182</sup> Taylor 1989: 377

<sup>183</sup> Taylor 1989: 370

<sup>184</sup> Taylor 1989: 370

bare komme i kontakt med sitt indre reservoar av følelser. I kontrast til robotens respektløshet for menneskelivets egenverdi, finner vi John som respekterer livet. Han forfekter en ideologi som går ut på at man ikke skal drepe, uansett. Noe av det første han instruerer livvakten sin T-800 om, er at han ikke skal drepe noen. Dette er et karakteristisk trekk ved John som også framheves og får stor plass i filmen. Første gangen John forteller T-800 at han ikke kan drepe, er når T-800 holder på å skyte en mann som vil hjelpe John, men som John er frekk mot. Neste gang er da de skal redde Sarah ut fra det psykiatriske sykehuset. John får T-800 til å stoppe motorsykkelen utenfor innkjørselen til sykehuset og løfte hånden og sverge på at han ikke skal drepe noen. Når T-800 spør hvorfor han ikke kan drepe, og John svarer at det bare er sånn. John kan ikke logisk forklare hvorfor det er galt å drepe andre mennesker for å oppnå et ønsket mål. Men det er følelsene hans som er det overordnede styrende moralprinsipp. John Connor har ingen logisk forklaring å gi T-800, om hvorfor man ikke kan drepe andre mennesker. Slik kan vi derfor se karakteren John i lys av den romantiske filosofiske tradisjonen.

Knyttet til følelser, er tårer et sentralt symbol for det menneskelig i filmen. I en samtale mellom T-800 og John prøver John å forklare T-800 hvorfor mennesker gråter: "John: -We just cry. You know, when it hurts. T-800:-Pain causes it? John:- No its different. Its when there's nothing wrong with you, but you cry anyway. You get it? T-800:-No."

John forteller T-800 om Sarah som fremdeles elsker faren hans selv om de bare var sammen en natt. Av og til ser John at hun gråter, men hun benekter det ovenfor han og sier at hun har fått noe i øyet. Her ser vi at gjennom Sarahs fornektelser av sine følelser underbygges det at hun senere blir "mekanisert". Hun kan hele tiden fornekte sin menneskelighet.

Sarah som i utgangspunktet blir styrt av instrumentell fornuft, klarer allikevel ikke å gjennomføre det planlagte drapet på Dyson. Etter at hun har såret Dyson og står ansikt til ansikt med han og sin egen umenneskelighet, innser hun at å ta et menneskeliv ikke er riktig. Hun faller sammen og begynner å gråte, overveldet av følelser. Når sønnen John ankommer stedet forteller hun at hun er glad i han. Etter at de tre har forklart Dyson konsekvensene av hans forskning og han prøver å unnskyld seg med at han ikke kunne vite, blir hun veldig følelsesmessig engasjert. "Men like you built the hydrogen bomb. Men like you thought it up. You think you are so creative. You don't know what it's like to really create something, to create life, to feel it growing inside you. All you know how to create is death and destruction.

Hun sitter og røyker, prøver å roe seg ned å få kontroll over følelsene som tar overhånd. Hun setter kvinnens skaperkraft i motsetning til Dyson og hans dødbringende forskning

Denne arven fra romantikken, naturen som kilde til moral, er vi gjerne ikke klar over preger identiteten vår så sterkt. Som beskrevet ovenfor er arven fra romantikken blitt en hjørnestein i moderne kultur, i den grad at vi ikke legger merke til det.<sup>185</sup> Kanskje dette er noe av grunnen til at vi frykter instrumentalismen. På grunn av at vi ikke har det klart definert hva egentlig står på spill. Vi vet bare at det er noe udefinert som vi ikke vil gi slipp på, men som instrumentalismen utgjør en stor trussel mot. Tanken om egenart og en iboende livsdefinerende natur er så innebygd, mens instrumentalismen som representerer et mer mekanistisk menneskesyn er på frammarsj. Vi definerer og setter i system det vi er redd for (demonisering av teknologi og kritikk av instrumentalismen florerer) men hva dette nye synet på mennesket er en trussel mot er mer udefinert og uangripelig.

Taylor gjør oss oppmerksom på at det å omfavne begge disse to tenkemåtene medfører at man ikke er i harmoni. Han sier: "A modern who recognizes both these powers is constitutionally in tension."<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> Taylor 1989: 500

<sup>186</sup> Taylor 1989: 390





## Kapittel 10: Avslutning

I analysen har jeg først sett menneskets kunnskapstørst i filmen, i lys av bibelfortellingen om Adam og Eva som spiser av kunnskapens tre i Edens hage. Her har jeg vektlagt det forførende og bedragerske aspektet som ondskapen har (representert av teknologi i form av roboten), og jeg har sammenlignet dette med teknologiens plass i T2. Teknologi er knyttet til synd, dette finner vi igjen både i sammenstillingen av filmens narrativ med syndefallet og i analysen av John Connor og T-800 som Kristus-figurer. T-800 som Kristus-figur bærer den ”teknologiske synden” og ofrer seg for menneskeheten, og ved at han senkes ned i metallbadet forsvinner den syndige teknologien og blir tilintetgjort. John Connor kan sies å kunne klassifiseres som Kristus-figur i kraft av mytologien som er spunnet rundt ham som en fremtidig menneskehetens frelser. Jeg har også vist hvordan Kristus-figurer kan ses som en underkategori av Joseph Cambells heltemyte. Jeg har undersøkt T2 i lys av hvordan Joseph Campbells heltmyten har blitt tilpasset den amerikanske kulturen. Den amerikanske heltmyten blir her en myte om superhelten. Superhelten er mediator i den forstand at superhelten oppnår fred gjennom vold, for deretter å forsvinne fra samfunnet. Samfunnet kan således opprettholde sin selvforståelse som sivilisert og fredelig, da den voldelige og frelsende superhelten kommer utenfra og forsvinner igjen etter endt oppgave.

Kampen mellom det gode og det onde som utspiller seg i T2, kan klart sammenlignes med kampen mellom Gud/Jesus og djevelen i den kristne apokalypseforestillingen. Det er også en tydelig sammenheng mellom forestillinger i T2 og apokalyptiske forestillinger i den amerikanske kulturen. De religiøse forestillingene legger et rammeverk for den frykten for verdens undergang som T2 formidler. To mektige fiender er bundet i en kamp på liv og død for å kontrollere universet.

Frelse, som definert i Per Kværne og Kari Vogts *Religionsleksikon*,<sup>187</sup> innebærer at mennesket kan overvinne eller frigjøres fra en tilstand av ufullkommenhet. Hva ufullkommenheten innebærer varierer fra religion til religion, og i kristendommen er det skyld som man skal

---

<sup>187</sup> Kværne, Per og Vogt, Kari (red.) *Religionsleksikon* J. W. Cappelens Forlag a.s, Oslo 2002

frelses fra. I kristendommen oppnås frelsen ved guddommelig hjelp. I alle frelsesreligioner spiller forestillingen om fremtiden – det vil si livet etter døden – en viktig rolle: Det er da frelsen skal skje.

Ifølge et kristent verdensbilde er verden en arena hvor kampen mellom Gud og djevelen utspiller seg, der utfallet av kampen er gitt på forhånd – Gud vil seire.<sup>188</sup> Men på det menneskelige plan gjelder kampen den enkeltes frelse eller fortapelse.

I T2 finner vi også frelsesfigurer som skal redde menneskeheten. Mennesket er ufullkomment, og gjennom sin kunnskapstørst er det på vei mot ”fortapelsen”. Den amerikanske superhelten tar verdens teknologiske synd ”på sine skuldre” og ofrer seg. I T2 skjer frelsen i nåtiden, og det er en fornyelse i form av at dommedag – Judgement Day – blir forhindret. Menneskene får en ny sjanse i nåtiden, gjennom å ta et oppgjør med utviklingen. Sett i sammenheng med den kristne apokalypseforestillingen er frelsen flyttet fra framtiden til nåtiden. Det nye riket er ikke en transcendent tilværelse, men en tilværelse der mennesket har fått en ny sjanse i verden slik vi kjenner den. Kampen mellom det gode og onde som i kristendommen er en kosmisk kamp, er også flyttet ned på jorden i nåtiden. Frelsen ligger i kampen mellom det gode og det onde, og mennesket må frelses fra sin ufullkommenhet gjennom et offer. Det er ikke en overnaturlig makt som er frelseren, men en maskin fra framtiden. Frelsen skjer i verdslige omgivelser.

I kristendommens apokalypseforestilling er tidsforståelsen endelig, det vil si at verden slik menneskene kjenner den vil en gang ta slutt ved at Gud griper inn og en ny transcendent verden vil oppstå. Hvis vi sammenstiller dette med T2, ser vi at T2 ikke tilbyr noen fremtidig frelse. Hvis frelsen finnes, så er det i form av at utviklingen som verden er inne i nå endres.

T2 formidler en dyster kritikk av det moderne samfunnet. Redsel for den autonome teknologien og fremmedgjøringen av mennesket i det teknologiske samfunnet kommer tydelig fram i filmen. Hvis vi ser filmen i sammenheng med teorier om fremmedgjøring ser vi at demoniseringen av teknologien kan gi uttrykk for skepsisen vi har til at teknologien har inntatt så mange områder av tilværelsen vår. Her kan nevnes fremmedgjøring i hvordan produksjon av varer foregår – en masseproduksjon av varer som ikke gir rom for kreativitet.

---

<sup>188</sup> Eriksen, Anne og Stensvold, Anne *Maria-kult og helgendyrkelse i moderne katolisisme* Pax Forlag A/S, Oslo 2002 s. 23

Man kan også se T2 i lys av moderne teorier om instrumentell rasjonalisme. T2 problematiserer det å ha et instrumentelt syn på verden og andre mennesker, der alt blir målt i nytteverdi. Følelser og kreativitet, egenskaper som blir nedvurdert i det instrumentelle samfunnet, blir i T2 framhevet som det gode, naturlige og menneskelige.

Som jeg har vist, virker filmen T2 på flere plan, med både referanser til religion, myter og dypere strukturer. T2 knytter ikke bare teknologien (gjennom T-1000) til det onde i kristendommens forestillinger, men også i lys av strukturer ser vi at teknologien settes i forbindelse med kaos og død. Motsetningen til teknologi og det onde er det menneskelige og naturlige – som formidlet gjennom følelser, tårer og medmenneskelighet. På alle plan bygges det opp under disse motsatte forestillingene, og det teknologikritiske budskapet forsterkes.

Man kan si at filmen T2 både er en dyster kritikk av det moderne samfunn, og en nytolkning av kristne forestillinger om verdens undergang. Filmen uttrykker en pessimisme i forhold til det teknologiske samfunnet. Gjennom å se filmen i lys av teorier om det moderne teknologiske samfunnet, kommer denne pessimismen klart fram. Samtidig kan vi se at filmen gjenspeiler kristne forestillinger, men i filmen har disse forestillingene blitt satt inn i et moderne sekulært verdensbilde. Kristne forestillinger om verdens undergang, har i denne nytolkningen mistet det transcendent aspektet som innebærer en ny verden og bruddet i historien der Gud griper inn. Kristne forestillinger om fremtiden handler om frelse, mens T2 handler om den fremtidige undergang. I T2 skjer frelsen i nåtiden, mens frelsen i kristendommen ligger i framtiden.



## **Litteraturliste**

- Aichele, George og Walsh, Richard (eds.) *Screening Scripture: Intertextual Connections Between Scripture and Film*, Trinity Press International, Harrisburg, Pennsylvania 2002
- Armstrong, Tim *Modernism, technology and the body: A Cultural Study* Cambridge University Press, Cambridge 1998
- Baugh, Lloyd *Imaging the Divine Jesus and Christ-Figures in Film* Sheed & Ward, Kansas City 1997
- Bergoffen, Debra "The Apocalyptic Meaning of History" i Zamora, Lois P. (ed.) *The Apocalyptic Vision in America* Bowling Green University Popular Press 1982
- Bibelen* Det Norske Bibelselskap 1978
- Bing, John Dobbeltgjengere *Samtiden 2* Kristiania: Aschehoug 1994
- Blom, Ida "Fra det moderne til det postmoderne subjekt" *Konstituering av kjønn fra antikken til moderne tid* Norges Forskningsråd 1995
- Campbell, Joseph *The Hero with a Thousand Faces* Princeton University Press 1973
- Clute, John og Nicholls, Peter (eds.) *The Encyclopedia of Science Fiction* Orbit, London 1999
- Coates, Paul *Cinema Religion and the Romantic Legacy* Ashgate, Aldershot 2003
- Cuneo, Michael W. "The Vengeful Virgin. Case Studies in Contemporary American Catholic Apocalypticism" i Robbins, Thomas og Palmer, Susan J. eds. *Millennium, Messiahs, and Mayhem: Contemporary Apocalyptic Movements* Routledge, New York og London 1997
- Eliade, Mircea *Det hellige og det profane* Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1994
- Ellul, Jacques *The Technological Society* Vintage Books, New York 1964
- Flood, Gavin *Beyond Phenomenology: Rethinking the Study of Religion* Cassell, London 1999
- Frye, Northrop *The Great Code: The Bible and Literature* Harcourt Brace Jovanovich, New York

- Frye, Northrop *Anatomy of Criticism: Four Essays* Atheneum, New York 1968
- Gilhus, Ingvild Sælid og Mikaelsson, Lisbeth *Nytt blikk på religion: Studiet av religion i dag*, Pax Forlag A/S, Oslo 2001
- Harding, Susan “Imagining the Last Days: The Politics of Apocalyptic Language” i Marty, Martin B. og Appleby, Scott (eds.) *Accounting for Fundamentalism* The University of Chicago Press, Chicago og London 1994
- Iaccino, James F. *Jungian Reflections within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes* Praeger Publishers 1998
- Kozlovic, Anton Karl “The Structural Characteristics of the Cinematic Christ-figure” i *Journal of Religion and Popular Culture* <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art8-cinematicchrist.html>
- Kværne, Per og Vogt, Kari (red.) *Religionsleksikon* J.W. Cappelens Forlag a.s, Oslo 2002
- Lawrence, John Shelton og Jewett, Robert *The Myth of the American Superhero* B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapid, Mich. 2002
- Leer-Salvesen, Kjartan *Fra glansbilde til antihelt. Jesus på film* Verbum, Oslo 2005
- Malone, Peter “Jesus on Our Screens.” I May, John R. (ed.) *New Image of Religious Film* Sheed & Ward, Kansas City 1997
- Marsh, Clive and Ortiz, Gaye (eds.) *Explorations in theology and film: movies and meaning*, Malden, Mass.: Blackwell, 1997
- Martin, Joel W. and Ostwalt Jr., Conrad Eugene (eds.) *Screening the sacred: religion, myth, and ideology in popular American film* Boulder, Colo.: Westview Press 1995
- May, John R. (ed.) *Image & likeness: religious visions in American film classics*, New York:Paulist Press, 1992
- Marx, Karl *Kapitalen: Kritikk av den politiske økonomien*, Første bok, Kapitalens produksjonsprosess (Oversatt fra tysk av Erling Kielland og Stein Rafoss) Forlaget Oktober, Oslo 2005

Nelson, John Wiley "The Apocalyptic Vision in American Popular Culture" i Zamora, Lois P. (ed.) *The Apocalyptic Vision in America* Bowling Green University Popular Press 1982

Nordenstam, Tore *Fra kunst til vitenskap. Humanvitenskapenes grunnlag i et historisk perspektiv* Stigma Forlag A/S 1997

O'Flaherty, Wendy Doniger *Other Peoples' myth. The Cave of Echoes*, Macmillan Publishing Company, New York/London 1988, sitert i Gilhus og Mikaelsson 2001

O'Leary, Stephen D. "Apocalypticism in American Popular Culture: From the Dawn of the Nuclear Age to the End of the American Century." i Stein, Stephen J. (ed.) *The Encyclopedia of Apocalypse vol 3 Apocalypticism in the Modern Period and the Contemporary Age* Continuum, New York/London 2000

Otten, Terry *After Innocence: Visions of the Fall in Modern Literature* University of Pittsburgh Press, Pittsburg 1982

Podemann Sørensen, Jørgen *Gads religionsleksikon* Gad, København 1999

Redmond, Sean *Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader* Wallflower, London 2004

Roberts, Adam *Science Fiction. The New Critical Idiom* Routledge, London 2000

Rushing, Janice Hocker og Frentz, Thomas S. *Projecting the Shadow: The Cyborg in American Film* The University of Chicago Press, Chicago 1995

Ryan, Michael og Kellner, Douglas *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film* Indiana University Press, Bloomington og Indianapolis 1990

Schoepflin, Rennie B. "Apocalypse in an Age of Science" i Stein, Stephen J. (ed.) *The Encyclopedia of Apocalypse vol 3 Apocalypticism in the Modern Period and the Contemporary Age* Continuum, New York/London 2000

Scott, Bernard Brandon *Hollywood Dreams & Biblical Stories* Fortress Press, Minneapolis 1994

Segal, Robert A. *Joseph Campbell: An Introduction* Garland, New York 1987

Stein, Stephen J., McGinn, Bernard og Collins, John J. (eds.) *The Encyclopedia of Apocalypse vol 1: The Origins of Apocalypticism in Judaism and Christianity* Continuum, New York 1998

Strenski, Ivan *Four theories of myth in twentieth-century history: Cassirer, Eliade, Levi-Strauss and Malinowski* The Macmillan Press, Houndmills 1989

Taylor, Charles *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* Cambridge University Press 1998

Tudor, Andrew *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie* Blackwell Oxford og Cambridge 1989

Zamora, Lois P. ed. *The Apocalyptic Vision in America* Bowling Green University Popular Press, Ohio 1982

Ziolkowski, Theodore, *The Sin of Knowledge: Ancient Themes and Modern Variations* Princeton University Press 2000

## ***Terminator 2: Judgement Day***

Regi: James Cameron

Produsent: James Cameron

Manus: James Cameron og William Wisher Jr.

Rolleliste (forkortet):

Arnold Schwarzenegger – T-800

Linda Hamilton – Sarah Connor

Edward Furlong – John Connor

Robert Patrick – T-1000

Joe Morton – Miles Dyson



## **Andre filmer**

*Blade Runner* (1982, Regi: Ridley Scott)

*2001: A Space Odyssey* (1968, Regi: Stanley Kubrick)

*The Terminator* (1984, Regi: James Cameron)

*Terminator 3: Rise of the Machines* (2003, Regi: Jonathan Mostow)

*The Day the Earth Stood Still* (1951, Regi: Robert Wise)

*Twelve Monkeys* (1995, Regi: Terry Gilliam)

*The Green Mile* (1999, Regi: Frank Darabont)

## **Nettsider**

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

[www.usask.ca/relst/jrpc/art8-cinematicchrist.html](http://www.usask.ca/relst/jrpc/art8-cinematicchrist.html)

[www.unomaha.edu/jrf/purpose.htm](http://www.unomaha.edu/jrf/purpose.htm)



## **Sammendrag**

Jeg har tatt utgangspunkt i en science fiction-film for å se på teknologikritikk i science fiction-sjangeren. Filmen er *Terminator 2: Judgement Day*. Med utgangspunkt i forskjellige tilnærmingsmåter til analyse av religion i film, hovedsakelig teologisk, mytologisk og ideologisk filmkritikk, har jeg sett etter kristne mytefragmenter i filmen. Jeg har brukt tre analysekategorier: Syndefall, Kristus-figurer og Apokalypse, og har undersøkt hvordan filmen kommuniserer teknologikritikk gjennom referanser til kristne myter. I analysen av T2 har jeg sett menneskets kunnskapstørst i filmen, i lys av bibelfortellingen om Adam og Eva som spiser av kunnskapens tre i Edens hage. Her har jeg vektlagt det forførende og bedragerske aspektet som ondskapen har (representert av teknologi i form av roboten), og jeg har sammenlignet dette med teknologiens plass i T2. Teknologi er knyttet til synd, dette finner vi både igjen i sammenstillingen av filmens narrativ med syndefallet og i analysen av John Connor og T-800 som Kristus-figurer. T-800 som Kristus-figur bærer den ”teknologiske synden” og ofrer seg for menneskeheten, og ved at han senkes ned i metallbadet forsvinner den syndige teknologien og blir tilintetgjort. John Connor kan sies å kunne klassifiseres som Kristus-figur i kraft av mytologien som er spunnet rundt ham som en fremtidig menneskehetens frelser. Kampen mellom det gode og det onde som utspiller seg i T2, kan klart sammenlignes med kampen mellom Gud/Jesus og djevelen i den kristne apokalypseforestillingen. Det er også en tydelig sammenheng mellom forestillinger i T2 og apokalyptiske forestillinger i den amerikanske kulturen. De religiøse forestillingene legger et rammeverk for den frykten for verdens undergang som T2 formidler. Denne frykten har sitt grunnlag i forestillinger om at det foregår en kamp mellom det gode og det onde. To mektige fiender er låst/bundet i en kamp på liv og død for å kontrollere universet. Ifølge fiendenes karakter som motpoler i en dualistisk maktkamp, kan det bare bli en vinner. Jeg har også undersøkt hvordan de dypere strukturene i filmen er med på å underbygge teknologikritikken. Her ser vi at teknologien som framstilt i T2 settes i forbindelse med kaos og død. Videre har jeg sett T2 i lys av teorier om fremmedgjøring. Her ser man sydelig at filmen formidler en redsel for den autonome teknologien og fremmedgjøringen av mennesket i det teknologiske samfunnet. Jeg har også sett T2 i lys av moderne teorier om instrumentell rasjonalisme. T2 problematiserer det å ha et instrumentelt syn på verden og andre mennesker, der alt blir målt i nytteverdi.